Solimena dip. Dolfino dis.

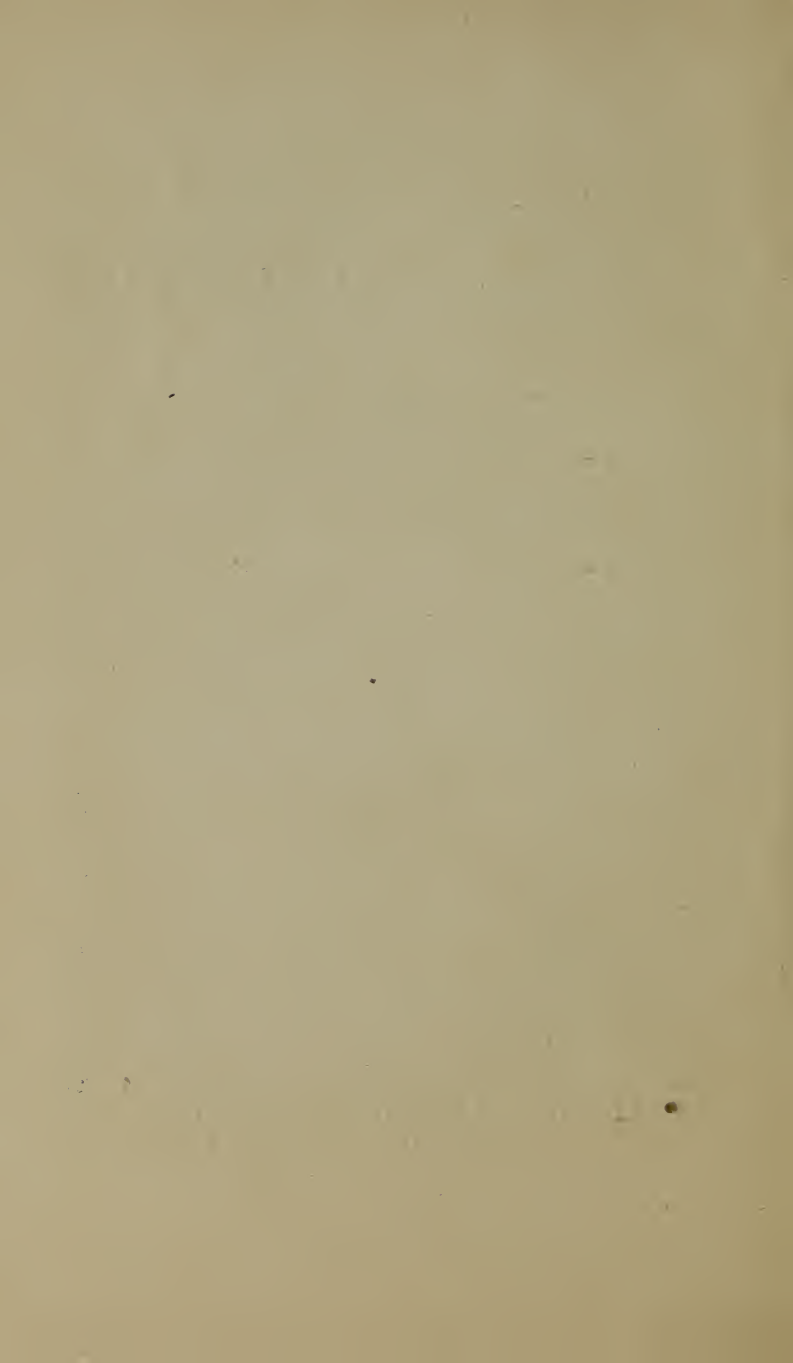
RITORNI

SULL' ARTE ANTICA NAPOLITANA

DEL

COMM. CARLO T. DALBONO

SECRETARIO DELLA COMMISSIONE DE' MONUMENTI

NAPOLI
TIPOGRAFIA DE' CLASSICI ITALIANI
Largo de' Bianchi allo Spirito Santo, 9.
1878.

ALLA DUCHESSA

DONNA ELENA ORSINI DI GRAVINA

(DEFUNTA)

—

Sono sì stanco o Duchessa di ragionare co' vivi, che troverò di certo gran sollievo a ragionare co' morti. E con voi principalmente, Duchessa, perchè eravate cortese, piacente e bella, ed io che bamboleggiava nel vostro palazzo di Gravina (oggi delle poste) mirava appunto nelle camere dove esercitan le dita le giovani telegrafiste, il vostro bellissimo ritratto, lavoro dell' Abate Ciccio, e vi faceva innanzi certi segni telegrafici, che dichiaravano, per lo meno, quanto mi eravate simpatica.

Ora io son vecchio — voi siete cenere — Voi non potete più ricordar cosa — io sì — e ricordo con affetto e gratitudine insieme che il Duca di Gravina creava la fortuna del mio genitore, presentandolo in corte.

La vostra casa di Napoli è finita. Un' altra Duchessa ostinata giuocatrice, i cui debiti eran pagati da un Cardinal di famiglia, produsse, forse nol prevedendo, il dismembramento e lo sfascio di casa Gravina, e mio padre, se non fosse stato dotato di animo riconoscente e gentiluomo a prova, avrebbe comprato e posseduto il vostro palazzo, dove andò a sedere Ispettor delle Poste.

L'Ispettore delle Poste avrebbe surrogato l' ajo del re, e non successore, sarebbe succeduto ne' suoi beni, senza lasciarsi imporre dalla nobile figura di Benedetto XIII Papa di casa Orsini, il cui monumento alla Minerva in Roma era stato, in prima idea, disegnato da Carlo Lucangeli, mio avo materno.

Tutta questa storia strana, vaga e terribile, se vuolsi, non tur-

berà i vostri sonni Duchessa. Essa si spiega in tre parole — « Fasi del mondo! » Voi, fuor che lo aver fatto impazzare tutti i palatini e sino i camerieri di cappa e spada, non aveste colpa veruna ne' dissesti della vostra famiglia.

Voi eravate, ripeto, cortese, generosa, bella, e per me lo siete ancora. Io vi vagheggio, benchè defunta, nel vostro caro ritratto, e quando mio figlio Eduardo, chiaro dipintore italiano e cuor d'oro, come lo chiama Yorich, volle che io gli cedessi quel sereno ricordo della vostra persona, vidi proprio che l' innamoramento per la Duchessa Elena era una tradizione nella famiglia Dalbono.

Però dedico a voi, Duchessa, un mio lavoro d' arte, nè sarà fuor di proposito, poichè casa Orsini di Gravina fu protettrice di

molti artisti. Il Corenzio, il Guarino, il Cav. Viola, l' Abate Solimena, il Cav. Mazzante, Paolo de Matteis, Baldassarre de Caro, il Coccorante, senza dir degli ultimi seguaci del Rosa, i quali pinsero su tutte le porte e su tutti i riquadri delle soffitte.

Visitando e studiando nella napolitana esposizione, riconobbi non pochi de' vostri quadri, passati in altrui dominio, come il vostro bel ritratto era passato nel dominio mio.

L' arte è grande anello di ricongiunzione. Essa quaggiù forma il vivere elegante, e collo scambio de' ritratti, forma pure i matrimoni. Ma i ritratti non sono che copie, più o meno indovinate.

Non so se voi sarete giunta ancora al cospetto del primo autore o del vero creatore originale, Domeneddio.

Se lo sapessi di certo avrei speranza un bel giorno di vedervi e vivere un po' in un mondo meno sconnesso di questo, dove la verità detta lealmente da solo dritto di ottenere un diploma di cretino o di retrivo.

Addio Duchessa — Accogliete l' assicurazione che nella ultima mostra di opere antiche, nessun ritratto apparve più simpatico del vostro, però ne pongo non altro che un ricordo nel mio libro, il quale rimane a voi dedicato.

Non esigo ringraziamenti, anzi vi prego, nel caso voleste farmene con la vostra tradizional cortesia « tête a tête », fateli, ma al più tardi che vi sarà possibile.

CARLO TITO

Potrebbe qualcuno trovar superflua la riproduzione di questi appunti intorno alla Esposizione artistica del 1877, oggi che la esposizione ha cessato di essere una così detta attualità. Ma sarebbe un avviso precipitato. Le discussioni elevate al cospetto delle opere in essa raccolte, non perdono il loro concetto istorico e quel riscontro di date che ha chiamato molti amatori a rinnovare e approfondir meglio le loro osservazioni.

Ancor che tolti dalla esposizione, gli oggetti o i quadri non sono spariti, e la rivista o la comparazione più difficilmente sì, ma può sempre farsi. Aver presente quanto fu detto e scritto in questa mostra dagli uomini più competenti e autorevoli nel conoscimento delle cose d'arte sarà fondamento o almeno sostrato d'ogni giudizio a venire.

I.

Che cosa è una Esposizione.

(Periodi scuri dell'arte — Autori ignoti)

Le mostre o esposizioni internazionali che di quando in quando si presentano al pubblico sono destinate a testimoniare, non pure il mutamento e il progresso dell'arte, verso una via stimata migliore, ma sono destinate altresì a dare idea chiara del cammino e della storia dell'arte che nei diversi secoli del suo decadere o del suo fiorire ha seguito o il suo naturale impulso di svolgimento o la corrente del vedere religioso-politico; e spesso ha subìto l'impero dei grandi e dei potenti, i quali la fecero arte di merletti, di stoffe e di gioielli.

Però immezzo alla moltitudine degli artisti di ogni valentia e colore, l'artista indipendente è quello che ha tracciato sempre all'arte una via diversa, facendo obliare que' maestri, i quali interpretando a loro modo e non ammettendo altra interpretazione del vero fuori di quella tradiziona-

le, sono riusciti a creare non veramente degli artisti, ma degli schiavi operosi, degni di compassione anzichè di ammirazione.

Forte di questo principio, l'arte moderna volle dedicarsi tutta al vero, facendosi una legge di quanto si presenta agli occhi dell' osservatore e traducendolo ciascun artista col suo speciale mezzo di trasformazione. Contribuì grandemente alla ricerca, non solo, ma all' evidenza la fotografia, che non avevano gli antichi, come appresso ripeteremo.

Quale impegno assunse dunque l'arte di oggi al cospetto del suo secolo?, da qual dovere fu stretta?

Da quello di mostrare che nessuna opera d'arte può riportar lode di valentia, se non quella che pennelleggia e scolpisce, senza far di berretto alla convenzione.

Libertà e verità dunque delineano le ragioni di essere del presente. Tale idea non è nuova.

La libertà ha per suo mezzo e per sua ragione la discussione, e la discussione e la penna, cioè il *circulus* e il *calamus*, debbono migliorar l'azione, come la verità dee migliorar l'arte, ma anche essa ha bisogno di un mezzo, di un collettore.

Bandire una mostra oggi è quanto bandire un concorso. Nessun autore può rimanervi isolato. Ogni lavoro sta per quanto esprime e giustifica, *Se rapprocher*, *se connaitre*, *s'entendre*, ecco il vantaggio, secondo un dotto critico, delle mostre internazionali.

Se questo scopo non è raggiunto, una mostra non ha ragion di essere con pompa di appello e

con vanità di emergere dai frantumi del passato o dalle borie del presente. Una mostra chiama gli artisti a misurarsi, a scoprirsi ne' loro intendimenti. Sino al tempo della esposizione ciascuno ha sognato il trionfo, ciascuno ha lavorato da sè, ciascuno ha stimato toccare il cielo col dito. Al cospetto degli altri, ciascuno vede sè stesso, ed ancor quando la vanità si fa persona, l'effetto e l'azion diretta, e, dirò, aggressiva, del paragone non perde mai tutta la sua efficacia. Allora il veder l'altrui opera migliore della propria, produce due effetti — o scoraggia o infiamma. Ed ecco un'altra salutar conseguenza delle mostre. Lo scoraggiato perde terreno e man mano si ritira: il solerte, l' ardito si fa innanzi ed accampa. L'anima pigmea sparisce e l' anima forte, l' individualità potente stende la sua tenda nel campo dell' arte — Lavora lavora, corregge e guasta, distrugge e crea, abbandona e riprende, ma lavora. Guai se non ha scopo, guai se il suo scopo non è serio. La produzione non si matura. L'artista riman vago, errante, senza stile e senza impronta. Ora torniamo all'arte.

L' arte si svolge nei suoi concepimenti e nei suoi criteri in questa mostra, sicchè l'uomo anche digiuno d' ogni conoscenza, apprende dall' indagine oculare e da un cotal raffronto, spalmato, per così dire, da chi opera innanzi al guardo di chi vede. Gli antichi non avean mostre.

Dopo la classica artistica venustà di Grecia e di Roma, che quasi inesplicabile si svela a noi e che io nomerei l' arte de' trionfi, perchè eleva templi

ai numi ed archi trionfali agli uomini, sorge dall'umiltà a fronte del potere quasi come prodigio compensativo, l' arte cristiana che subisce i suoi sperperi e le sue sventure. L'arte fa sue mostre ne' primi tempii. Essa si manifesta ne' contorni.

I contorni svelano la mano timida, stentata o puerile dell' artista dei tempi remoti, quando il sentimento adorativo, indi religioso, segnava, per così dire, le linee convenzionali e rispettose della vergine de' santi. Si fecero quasi tradizionali le persone, però i volti, i portamenti le estremità sempre pari.

Le tinte attestavano la mancanza della tavolozza e la scarsezza de'trovati di colorazione che dovean tanto vantaggiare con la chimica.

La fusione, questa gestazione della natura che dee divenir succo nel colore, era pressochè ignota. L'aria che passa tra cosa e cosa, e diremo tra dito e dito, non avea ancora insegnato all'artista che l'aria è l'amalgama d'ogni durezza, sicchè essa forma la levità circolare.

Da questi caratteri, da queste insipienze dell'arte vien chiaro il tempo, la data dell'operare, e l'osservazione minuta ed assidua dà allo studioso non pure il conoscimento del tempo dell'artista, ma con ammirabile sforzo dell'intelletto calcolatore e misuratore rivela il nome dell'artista operante, il quale ai tempi cristiani era pago, per esempio, di mettere la sua indicazione con una *C*. E questa lettera fu interpretata lungo tempo in modo vario, sino a che fu a concordanza di pareri dichiarata espressione di cristianità. *Theo-*

philus, Anastasius, Valerius non avean vanità di far sapere altro se non che essi eran dipintori cristiani. Perchè il cristiano era il titolo d'onore, era il nome di famiglia, e fu poi quanto dovea bastare alla celebrità. Bel tempo! — le catacombe e le pitture cimiteriali dopo tanti secoli manifestavanlo a grande conforto di chi ebbe fede: tali pitture si vedono con una commozione anche ai disprezzatori d'ogni antico ricordo, inevitabile. Questa rivelazione dell'arte è rivelazione di storia, di affetti, di passioni, di credenze, e nesson uomo che non voglia consociarsi ai bruti, può sconoscere tanta suprema qualità dell'arte esplicativa e dimostrativa.

Dalle ruine e dalle devastazioni vien poi un'arte e chiamasi medioevale. Essa raccoglie i frammenti e li ricompone, ma quello che potè fare per l'architettura non potè fare per la pittura. In pittura era d'uopo creare.

Traversate quelle che chiamerei regioni nebulose o periodi scuri dell'arte, ne' quali trovate spesso l'arte e non l'artista, e, quel che è peggio, l'artista romano messo da banda pel bizantino, e tra le architetture una forma che per dispetto non ottenne il consenso e l'approvazione de' dotti classicisti, trovate altresì opere e lavori che non potete spiegare come vorreste. Dopo invasori e Barbari diversi (talvolta mal giudicati), e dopo i bruciatori di Aquileja, trovate Venezia, e dopo la disparizione dell'artefice classico romano, trovate il bizantino, e ciò senza progresso, imperocchè, il romano pittore, e lo scultore specialmente, ci

desta un sentimento di maraviglia, il bizantino ci accusa un fatto politico, il passaggio da Roma a Bisanzio. La guerra continua, gli eccidi sperdono gli artisti ed ammazzano ogni poesia, ogni ideale.

L'arte si rifà dai guasti dell'arte, ma i nomi degli artisti si ascondono, massime di chi tenta o non arriva alla meta. Quali sono i nomi de' pittori antichi di S. Clemente e di S. Lorenzo a Roma, quali quelli di S. Angelo *in formis* e Donnaregina a Napoli?

Il Bizantinismo nell' impossessarsi della parte religiosa della società, si versa tutto nel culto delle immagini. Le immagini però si facevano in tavole dipinte che forse compravansi dorate, e di qui uno sciame di pittori che non erano proprio artisti, ma *immaginisti*, come oggi i *vedutisti* con quel loro fare di pratica e di convenzione perdon quasi la proprietà di artisti. Era uno stato che non poteva durare così basso. Anche in altri fatti la storia ci presenta di tali fenomeni. Nel 6° secolo l'Arabia era divenuta il centro di rifugio, il Museo di tutti gli Dei, come spiega un dotto scrittore, anzi di tutti i fanatismi dell'Universo. V' era bisogno di un fanatismo maggiore, di un delirio stragrande, ed ecco uscir fuori Maometto.

Così i Bizantini dovean finire con una specie di entusiasmo per un vero che non è ne' pittori di lor pratica, di un vero del quale troviamo l' ingenere non l' autore.

Ora riassumendo questo insieme di giudizi, e formandone una pagina di riscontro per quelli che

non hanno studio di autori, diciamo che dovendo con criterio netto guardare in questa mostra di antico, uopo è fermarsi nel primo corridojo dove si veggono le tavole dorate offerte dalla cortesia del marchese Gagliardi di Tertiveri, le quali sebben ristorate, sono importante prova della quasi cessazione de'Bizantini, indi passiamo alla lunga tavola dipinta verso la metà del XIII secolo regnante Federico Svevo, quale tavola apparteneva alla chiesa di santo Stefano a due miglia da Monopoli sull' Adriatico lido. In essa troveremo il modo di fare anche più ingenuo e senza servitù di leggi. Quei pittori mettevano le figure con certo carattere, l' una dopo l' altra, e separavanle con colonnette in dittici, trittici, ecc. Questa rara tavola ben conservata dopo tanti anni mostra san Cristofaro non nudo, col bambino in ispalla anche vestito, san Stefano ricoperto con dalmatica, sant' Agostino col bacolo pastorale, san Nicolò di Bari con veste di foggia orientale, san Giovanni Battista consunto dal durar aspra la vita, san Sebastiano con la sua freccia, e la vergine con sigla che spiega *Madre di Dio*. Si guardi alla sincerità dell' espressione.

L'arte non profitta ancora de'suoi mezzi.

Dopo questa tavola chiamo l'osservatore sulla crocefissione con la vergine svenuta che *Robertus de Odorisio pinsit Neapoli* — In questa non è più la figura isolata che primeggia, è la intera composizione, testimonianza di quel fare men gretto col quale doveva inaugurarsi il risorgimento della pittura, per crear poi gli artisti che furono opera-

tori in chiesa Donna Regina di Napoli e nel Camposanto di Pisa.

Queste cose abbiamo stimato dir quasi di prevenzione, perchè la nostra esposizione si partì da tempi remoti, e se non toccò veramente, vagheggiò il 5° e 6° secolo. Nè la sua parte moderna fu tanto sublime da far dimenticare l'antica, nè la sua parte antica fu completa, mancando i monocromî, ma basterà a far notare la differenza de'Bizantini da noi, come si fa notare da sè la differenza della tavola di Monopoli (Sgobba) dalla tavola di proprietà Sambon (altra vergine santa).

Ma niuno avrà la vanità di credere che trattandosi di antico, il completo si possa presentare al pubblico, poichè le collezioni sono l'opera del tempo. E certo l'aver potuto riuscire sino a questo punto di collezione, con le contrarietà che si svegliano ad ogni piè sospinto, forman lode a quanti vi cooperarono, e spianeranno la via a quelli che verran dopo per rinnovare anche altrimenti questa utilissima comparazione dell'antico e del moderno.

II.

La pittura antica e il suo cammino.

(I Napolitani – I Toscani)

Noi non possiamo passare che dall' antico al moderno, perchè non sapremmo dare un giudizio saltellante, e la mostra presente ci sembra seria abbastanza per non procedere a casaccio.

Quando si studia la storia con profonda escogitazione e si raffrontano i fatti, bilanciandosi coi costumi, la storia, che si potrebbe rassomigliare a un dado con molti angoli, ci mostra qualche angolo forse non osservato da chi la scrive per semplice compilazione. E si scorge chiaro che nel parlar d'arte e di artisti le consorterie furono di tutti i tempi, che le trombe del vociare e le ampollosità dei poeti e di certi storici a dozzina tennero il luogo dei giornali e dei partiti, i quali si studiano a dispetto del vero, di elogiar l'uomo e l'opera dell'uomo che merita assai meno in paragone d'un altro.

E della povera pittura napoletana così accadde. V'eran pittori a' tempi di Giotto, ma Giotto venne, e non si parlò più di napoletani. Più tardi vennero i Giotteschi, poi i Michelangioleschi e Vasari, che qui pinse molto e condannò i pittori che qui lavoravano. Marco Pino, di Giovanni, il Balducci ed altri molti, tutti toscani, dipinsero tanto, che la barbarie, e forse anche lo sdegno de'rejetti fece dei lor tavoloni porte. Ma essi toscani furon più barbari, allorchè lavorando per noi, e col nostro danaro rimunerati, non concessero che scarso merito a' nostri pittori e con la rigida osservanza di certe regole, riuscirono a far prevalere l'opinione che non si potesse esser disegnatore, senza adottare certe durezze e certe storture decretate dalla pratica di un grande uomo architetto, pittore, scultore e poeta, nè si potesse aver valore, senza aver riconosciuto il risorgimento toscano.

Che io dica il vero a provarlo bastano le seguenti parole. — Trovatemi, del tempo antico, meno Criscuolo, notajo, i Vasari e i Vasareschi, letterato, poeta, e vorrei dire pubblicista del tempo, che mi parlasse di pittori vecchi o de'napolitani con la debita, non dirò reverenza, ma civiltà. Quei poveri *Napoletanoni* nostri non dovevano saper far nulla; pur nondimeno, guardate e leggete quanta lode da parte di certi scrittori ai *tavoloni* di quei messeri, i quali ci venivano a pigliare il danaro e la stima.

Con tali osservazioni mi guardi il cielo dal volere offendere i toscani. Dio me ne guardi, ripeto. Che ciascuno tiri l'acqua al suo mulino è tal cosa che va, è andata sempre; ma lasciate che si dica il vero, così per dare un poco di lena anche alle anime del purgatorio artistico.

Queste povere anime del purgatorie, che io raffresco oggidì, furono i pittori napoletani, e potremmo dire gli artisti. Furon tanto sprezzati, i poverini!, che tra la scuola romana, veneta, lombarda, la napoletana non fu posta per bene, se non dal Lanzi, nè si ammise scuola napolitana esistente sin dai tempi Ducali, come Benevento, Capua, Salerno additano. V'eran pittori bravi, sì, alla venuta di Carlo d'Angiò, che ne' fatti di Borgo Allegri divenne malato di toscanesimo, cioè ammiratore de' Fiorentini.

Or s' egli è vero che ciascuna scuola è così detta proprio pel carattere che rileva, come si poteva asserire che i Napolitani fossero pittori di imitazione o contraffattori, o di successione, se

come uomini per abiti, tendenze, moti naturali sono tanto diversi dagli altri popoli d'Italia?

Ma qui siamo all'uomo. Veniamo all'opera. I volti delle Vergini sono speciali nelle nostre pitture a tempera: il colore che si usava a Napoli non era quello di altrove, la tavola con la così detta *imprimitura* o doratura non era della stessa qualità, il pennello che metteva il colore, non lo metteva con lo stesso sistema con lo stesso andazzo. Il napolitano imitava sì, contraffaceva; ma quando voleva farlo.

Qual'è il pittore del resto d'Italia al quale si ravvicini Stefanone, Colantonio del Fiore, Francesco o Fabrizio Santafede, Bernardo Lama, Cavallino, Falcone, Del Po, Micco Spadaro (Gargiulo), Salvator Rosa?

Noi non possiamo adunque riconfermare ai pittori napolitani quel verdetto d'imitazione servile che loro han dato certi storici della pittura. Dal momento che tutti giuravano in *verba magistri*, ne veniva di conseguenza, in un paese soggetto a monarchia assoluta e fiera se volete, che quando il re sceglieva l'artista, e gli faceva onorevolissime accoglienze, tutti gli venissero dietro col dire — Il miglior pittore è il pittore del re! Così accadde ai tempi di Carlo d'Angiò, delle Giovanne e poi. Il Petrarca venuto nell'intimità di re Roberto accomandò altri pittori, oltre i toscani che già v'erano, e il più bravo pittore era per lui quel *conterrañeus meus* che dipingeva la regia cappella. Oggi forse faremmo lo stesso col cavadenti o con la levatrice della regina.

Dalle quali osservazioni io traggo e stimo trar fuori una conseguenza netta e precisa, cioè che la verità bisogna dirla, quando n'è tempo, ed io la dirò per quanto è in facoltà umana, e mi piacerà di far sovente paragoni, irritando le fibre dei miei amici e dei miei nemici, i quali veramente più degli amici ricerco, perchè gli amici di me non parlano, avendo di me lusinghevole opinione, mentre i nemici di me parlano, continuamente, e mi fanno risparmiare le spese della pubblicità, con l'opposizione.

Nello studio della così detta arte vecchia, caratterizzaronsi per Bizantini tutti i pittori di un certo incasso tagliente fra l'oro. Le tavole non dipinte ad olio furon tutte giudicate di un modo, da grossolani estimatori, mentre in queste troviamo oggi bellezze di caratteri e di tipi tali da farci asserire che i Bizantini non furon tutto, lasciando una traccia, non una via. La dolcezza, l'ingenuità, il sentimento puro della religione adorante, si veggono ne'dipinti del citato coridojo che precede la sala grande della mostra antica *compartimentata*, sui quali, per diradar certe tenebre, sarebbe d'uopo uscir fuori dalle linee dei cataloghi e discutere a lungo di fronte alle stesse opere.

Non potendolo, noi qui ripetiamo come nostro convincimento che non ci vuol molto per discernere la vecchia arte di convenzione Bizantina dalla nuova italo-latina — Paragonate!

III.

La pittura ad olio.

(Fiamminghi-Italiani)

Il peri do di *risorgimento* e ch' io chiamerei di *rinnovamento* emerge chiaro da un verismo che sta ne' volti e nelle teste dolci, mobili, e lumeggiate senza crudezza, emerge dalla composizione.

Ho già nella mia opera su *Roma* parlato della chiesa di S. Clemente. Nelle pitture che colà si incontrano (tenute del 6° secolo) la parte della espressione è così viva, da non potersi confondere col dipingere convenzionale degli *immaginisti.* Dove è espressione ivi è studio, anzi progresso, e dove è varietà di teste è verismo antico.

Vedesi tra queste tavole del nostro corridojo la riproduzione delle dipinture del Giudizio, scoverte, non ha guari a Donna Regina, e per cura della Commessione dei monumenti, rinettate. Queste importanti riproduzioni della sala di Donna Regina sono eseguite con assai fedeltà di disegno e di tinte locali dal sig. Francesco Autoriello, ed anche intorno ad esse la questione del tempo si vuol non interamente definita, comunque ben toccata da Demetrio Salazaro. Ma certo la tradizione Bizantina sparisce, quando si guardano opere che portano il puro sentimento italiano, cioè quando nelle pitture si trovano le dolcezze, le grazie e le ingenuità de' poeti che precedettero Dante.

Entrati nella gran sala divisa a compartimenti, una delle prime tavole che attiri l' attenzione è l'*Adorazion de' Magi*, già locata nella chiesa di Castelnuovo, e qui saviamente fatta venire per meglio osservarsi. Intorno a questa tavola si raccoglieva tutta una storia tradizionale, val dire che fosse un saggio di pittura ad olio di Van-Eych o di Gian da Bruges, primo a vedersi in Itália e regalato a re Alfonso I Aragonese, e poichè le tradizioni acquistano impero e forza di storia, le cose dette e ridette si tornarono a dire dagli ultimi scrittori di guide.

Appare oggi quella tavola proprio qual fu definita? — No — Ma ne' mutamenti anzi ne' travolgimenti del materiale del nostro Castelnuovo e nelle riforme della chiesa (della quale l'esterno riman solo intatto) potremmo attestare che quella tavola sia proprio la tavola indicata da antichi scrittori? No — Dunque se non accogliamo l' opinione che fosse del primo inventore della pittura ad olio, assentiremo a crederla opera di Pietro del Donzello? E qui chiamiamo con coscienza l'acuto critico ad osservarla, non potendo negare che in quel re il quale s' inginocchia a baciare il piede del bambino sia il ritratto di Ferrante d'Aragona, quel crudelaccio che fe' chiappare i Baroni nella sala festiva del castello, ancor visibile, talchè la festa, *versa in lucto*, restò viva testimonianza della vendetta di un re — Quel crudelaccio fu posto a baciare il pie' del bambino e quel bacio pittorico non lavò la macchia del sangue, ma rimase a testimonianza del tempo e del

pittore. Senza ammettere che la tavola famosa fosse altrove portata, potremmo ammettere che per guasti avvenuti o per dispotica vaghezza venisse ridipinta dal Donzello, ed avremmo ragione del ritratto di un re, il quale per essere riconosciuto dal Papa nel 1458 e nel 1459 volea mostrarsi umile e devoto.

Cosiffatta discussione ci menerebbe in altro ginepraio, cioè se l'inginocchiato re fosse Ferrante o Alfonso, e se nella tavola donata fossero ritratti gli Aragonesi, il che non dice il Baldinucci nelle parole: *Tra i potentati che ebbero opere di lui* (Van-Eych) *in Italia ebbe Alfonso I re di Napoli un quadro con assai figure*. Però lodiamo chi la fece qui trasportare, perchè si potè vederne bene e studiarne il magistero ed osservare per minuto le parti, pigliando ammaestramento, non dalle cose scritte finora che non ci sembrano esatte, ma dalle cose che si videro.

Dai secoli del Bizantinismo dunque, gl'intelligenti o gli studiosi passarono ai *meridionalisti* pittori, indi ai Giotteschi e arrivarono un tempo per le arti assai considerevole.

E qui badiamo bene dopo Colantonio del Fiore, che muore nel 1440, ci si presenta Antonello da Messina, colui che ad iscovrire il segreto di Gian da Bruges lasciava il suo paese per ritornarvi immortale, ma qui, se ben attesta il De Dominici, Colantonio già l'avea trovato. Il lavoro di Antonello dove è la sua cartolina indicativa col *Messanensis* mostra un *Hecce homo* — Vi commuove per la contrazione del pianto che mirasi nelle sue

sembianze. Soffre, si sente straziato, ma non si abbassa a piangere. La divina natura lo sostiene. V' è lo stile italiano ed il fiammingo, e nella sua testa noi troviam chiara idea di quella potenza che dovea generar tante altre di quelle immagini così pietosamente dipinte dai romani pittori, dai fiorentini, da Carlin Dolce, da Maratta e da Guido Reni.

Raffaello, dice Rosini, venendo a Firenze nel 1504 dovè vedere le figure di Benozzo Gozzoli, e Antonello, noi diciamo, dovè vedere lo Zingaro.

Lo Zingaro tra noi si manifesta in due modi — Grandioso come nella tavola della sottana chiesa di S. Severino, qui recata: minuto e ingenuo come nella piccola tavola della *crocefissione* e nella tavola bislunga che si potrebbe credere rappresentasse i *peccati capitali* e si vuol rappresenti un' allegoria nuziale di sua vita.

Lo Zingaro qui, cioè in questa mostra, sembra maestro de'Donzelli, ma non sembra allievo o seguace di Colantonio del Fiore.

Dunque lo Zingaro non vien punto dai Bizantini nè da Giotteschi. Vien da' Veneziani pittori e da Lippo Dalmasio. E qui tornando, fra noi, trova Colantonio del Fiore che pinge ad olio, ma non lo imita, perchè la sua maniera è già fatta altrove. Ora ne' quadri di questa mostra lo Zingaro non si mostra tale da potersi giudicare di un tratto. Egli è vario e tanto, da doversi dire, o che que' dipinti non son tutti suoi, o che que' dipinti appartengano ad epoche assai diverse, cioè, al suo pargoleggiare nell' arte e al suo grandeggiar da maestro.

Dunque il quadro *compartimentato* esistente già nella chiesa sotterranea di San Severino, è con retto intendimento da guardar come pietra di paragone.

Esso è di una bellezza inappuntabile, e su questo davvero v' ha poco ad osservare o a dubitare. Il suo atto di nascita, il suo battesimo, per così dire, non deve incontrare opposizione, e quando l'amatore di pittura antica può riposarsi nella certezza della mano operante, egli sente tale un conforto che quasi direbbe, come se si trattasse di una donna — *Ho ben amato! e stimato!!*

La gran tavola è assai diversa dalle altre piccole, cioè la *resurrezione*, la *crocefissione* e i supposti *peccati mortali*. Qui, dicemmo, non si disvela più la stessa mano, il gran maestro qual' è lo Zingaro, si confonde per altro modo di fare.

Due rivoluzioni dunque si mostrano già avvenute in questa tavola, che la mancanza degli scrittori non fa notare. La prima riguarda il verismo dell'espressione, la seconda la diversità di mezzi nel colorire, ne' quali duravano ancora superstizioni di alchimia e durò per lungo tempo l'uso de' ramoscelli di fico tritato e la tempera con colla e chiara d' uovo, usata anche da Van-Eych o Gian da Bruges, come spiega il Baldinucci, che si fa emendatore del Vasari.

La scoverta del colore ad olio (che fu secondo il Vasari il Borghini ed altri, occasione della morte di Domenico Veneziano per parte di Andrea del Castagno), e che avvenuta circa il 1420

fece strepito maggiore della polvere da bombarda nel 1354 trovata dal monaco Bertoldo Schwartz, diè altro effetto al colore.

Alla scoverta del segreto della pittura ad olio— che doveva bandire gl' incausti, le chiare d'uovo e le tempere che avean fatto il loro tempo — avviene un movimento inaspettato.

Questa nostra esposizione fu povera d'una grande pagina — l'abbandono del convenzionalismo bizantino per l'adozione del primo verismo italiano— e di questa pagina non sarebbe stato difficile trovar la parola esplicativa con fredda ponderazione, per ribadire le seguenti parole del Baldinucci, cioè che nessun *vero intelligente che avesse scorse molte parti del mondo avesse trovato di quelli ultimi secoli che precederono il 1300 pitture d'altra maniera che solamente Greca e Giottesca.*

Sarà utile però che tal passaggio si spieghi in un congresso che non deliberi *tambour battant*, e con l' economia del tempo e dei mezzi alle spalle.

Raffrontare raffrontare — *Voilà le secret* — Tutta questa scienza dell' intendere e definir l' arte antica sta nel paragonare. Solo è a badar bene che dopo l' introduzione della pittura ad olio, molte tavole a tempera si ridipinsero per moda, come al 1500 molte tavole dorate del 1300 furono rifatte a fondi di paese o di mura.

Io oso impegnare i giovani a coltivar siffatti studi. Se un tempo sorgerà in che un principe o un ministro sarà di queste glorie cultore, e si potrà con l'aiuto governativo formare un centro

d' indagini storico-artistiche in Italia, noi potremo veder chiaro in questi da me detti periodi scuri o nebulosi, e non sentenzieremo ciascuno a parte, senza misurarci nelle rispettive nostre forze — forze che separate nulla attestano, come due schermidori, l'uno a Milano l'altro a Napoli, non potrebbero giustificare il loro valore.

Noi abbiamo il debito di far rilevare queste cose a chi guarda con passione di apprendere. Se questo da noi non si facesse ora, quando si dovrebbe fare? Lungi dal presentare il dubbio come sistema, o l'opposizione come principio, noi ci volgiamo a quelli che vogliono studiare l'arte storica, e pensando che la nostra parabola vitale declina, e rapidamente, desideriamo che i nostri successori, i cari giovani che amiamo sempre — anche nelle loro intolleranze perdonabili — vadano diretti allo scopo.

Per modo che le giustificazioni dell'arte antica più si rendono patenti, come più avanzano le opere, poichè la parola si fa dipinto, e il dipinto parola, e viene a provare l'uomo e il tempo, e da ciò deriva che il quadretto di Colantonio del Fiore, *S. Girolamo*, di casa Tertiveri è ben pregevole, ma non è ben giustificabile, nè lo è più quello della chiesa di Castelnuovo l'*Adorazione de' Magi*.

Difatti mentre il periodo vitale di Antonello si compie nel 1493, quello del Fiore non oltrepassa il 1444, e quello dello Zingaro finisce nel 1455. Qui si desidera veder nella mostra una successione che è tronca, e sarebbe bastata a indicare il pezzo superiore della tavola nella cappella de'sartori di

Agnolo Roccaderamo, per passare dagli Zingareschi ai Raffaelleschi. Tra questi troviamo Andrea Sabatino da Salerno e andiamo quasi alla metà del 1500. Or per quanto queste date potessero pur variare, esse non porteranno mai gran differenza a notare. Tra il magistero italiano e fiammingo trovasi in antico sempre una coesione. Pria dell' olio i Fiamminghi pigliavan da noi le preparazioni, indi noi le pigliammo da loro.

Guardate ora, amici osservatori, e giovani dilettissimi, come si allargano le linee quando si presenta sulla scena dell'arte Andrea Sabatino detto da Salerno. Egli vi spiega chiaramente che Pietro Perugino si è fatto indietro, che il Pinturicchio, seguendo il maestro, sta a rispettosa distanza, ma che Raffaello s'è fatto innanzi.

Il mondo della pittura entra in una fase novella. La composizione si spiega, e la *disputa del sacramento*, l' *incendio di Borgo*, la *Trasfigurazione* producono il loro effetto.

IV.

Passaggio dell' arte antica.

(Conciliazione de' Raffaelleschi e degli Zingareschi)

A tempi di Bernardo Lama, nato nel 1508, l'arte fra noi si presenta più studiata e meno vera. Sono le regole magistrali e dirò i tirocinii di scuola, che si introducono nello studio della imitazione del vero, qual'è la pittura.

Di fatto guardando a due quadretti esposti del nostro Bernardo Lama — il *Presepe* e la *Nunciata* — noi vi troviamo il leccato della scuola e non l'impronta del vero, quale troviamo in secolo precedente e nei Giotteschi altresì, e negli Zingareschi e Donzelleschi tra noi.

Il Presepe di Lama è una scena con un indietro puerile a vedersi, difficile a ben ritrarsi. È un lavoro senza ossequio del semplice e del vero. Sentita con minor piccolezza è la Nunciata, bellina bellina e leccata di tinte. Essa mostra proprio la divozione trasfusa nell'arte.

Pur nondimeno il quadro del Presepe ha dubbia data (1590). Tal data mostrerebbe come il pittore, sedotto dalla convenzione artistico-religiosa, temesse dipartirsi da lei, per avvicinarsi spedito a quel secolo che dovea del tutto disciogliere i ceppi dei convenzionalisti e raggiungere i *veristi*, quali erano lo Spagnoletto, il Caravaggio, ec. E la colpa della convenzione e del tirocinio del dipingere non era altro che una falsa interpretazione de'maestri e del vero, imperocchè Benozzo Gozzoli, il Beato Angelico, Masaccio, lo Zingaro, hanno nella loro semplicità la loro verità, e molti del periodo seguente allo Zingaro, la scordano compiutamente.

Anche i Raffaelleschi dimenticarono il maestro. Essi, come cennammo, riducono a regola il genio imitativo, e anzichè avanzarsi, come avrebbe fatto Raffaello, che giovine ancora si estingueva, restano fermi intorno al loro originale, pari a quei contadini che si fanno attoniti e muti intorno ad un personaggio ben vestito; forse il primo che si presenti in piazza.

Per trovar lo studio del vero non sottoposto a tanti rispetti convenzionali, uopo e spingersi nella scuola napolitana sin quasi al 1600, come non solo abbiamo fidanza di mostrare, ma di provare.

Francesco Curia nato nel 1538, morto intorno al 1610 segue egli pure le leggi della scuola, segue un pochino Raffaello, ma è libero ed è largo; e il quadro tolto dal Banco della pietà, che qui si vide — la *Presentazione al Tempio* — (che dovrebbe star meglio in tela ed esser meglio *presentato*) non è testimonianza del maggior suo merito, il quale chiarissimo emerge nella tavola della Circoncisione, che già decorava la Pietà, ora la chiesa della Nunciata abbellisce.

Il Curia è maestro di un *Imparato*, e di un Imparato osservammo in questa mostra altra Nunziata dipinta. La scuola qui si vide anche più aperta; gli svolazzi che il Curia avea preso da Raffaello passano ai seguaci con minore eleganza e più esagerazione, per una ragione chiarissima, cioè che l'allievo non giunge a superare il maestro e lo scimieggia senza progredire. L'Imparato non è pittore di grande originalità, però Luca Giordano asseriva che dal Curia si *potesse molto imparare* e il *Solimene* diceva, parlando dell' *Imparato*, che dal maestro non avesse tutto *imparato*.

Questa tavola dunque delinea l'arte antica di que'tempi e non mette come patto dell'arte e come legge quell'abbondanza di nudi de'quali si fe' sciupo dai pittori detti classicisti. L'accademicismo soltanto desidera tutto il mondo spogliato.

Di fatto ne' quadri che vennero da noi già indi-

cati — l'adorazion de'Magi — la ripartita tavola di san Severino — le altre tavolette dello Zingaro sino alle infime di subietto benedettino, la vergine del Salernitano Andrea Sabatino, tutte queste opere non mostrano punto abuso di nudità. Gli accademici adunque stieno zitti, e i nudi fuor di luogo restino (mi si consenta un po' di brio) riserbati alla *stagione dei bagni.*

V.

Arte antica.

(Il rinnovamento de' Raffaelleschi)

Andrea Sabatino detto da Salerno fu dunque in questa mostra ben visibile, ma più che altrove nel quadro che presenta la Vergine in trono con due santi ai lati. Qui Andrea sta nella sua dignità di maestro, ricorda Raffaello, Pietro Perugino, e si disegna con quel carattere incisivo o scolpito che gli è proprio. Non diremo così specchiato questo autore nell'altro quadro che gli fu posto vicino con paese in fondo, e il committente in atto di orare da un lato, e poniamo un po' d' ombra al giudizio degli altri, senza leder punto la sua bellezza.

Il bel quadro appartiene al marchese di Tertiveri, il quale arricchì questa mostra di egregi lavori d'arte e di ceramica, ed è tale da meritare onorevolissima menzione, ma sino a che non venga fuori qualche documento che giustifichi questa tradizione, io esiterò a crederla.

Il quadro è fresco, latteo nelle tinte chiare , disegnato con libertà posteriore a quel tempo, ed Andrea nasce intorno al 1480 quando era prossimo a morte Silvestro Buono che fu stimato suo maestro. Andrea s' invaghisce del fare di Pietro Perugino non sì tosto arriva a Napoli la tavola che mirasi nel nostro Duomo, passa indi a seguir Raffaello, ne apprende con immenso dolore la morte nel 1520, e sette anni di poi quando, gli artisti fuggono dal sacco di Roma, fa buona lega con Polidoro da Caravaggio e muore nel 1545.

Or si paragoni questo suo lavoro con le tavole del Museo e con quelle dell'altare di S. Giorgio ai Genovesi e si vedrà la differenza.

Penoso e difficilissimo ufficio è quello di ricevere e disporre dipinti che vi si presentano con un passaporto (dirò la parola) di un altro governo che non è quello de' propri occhi, de'propri studi e della propria coscienza. Spesso un intelligente dispositore cede per ispecial contemplazione, per cortesia, per diffidenza derivante da modestia. I proprietarii spesso s' illudono o sono illusi, e qualche volta vogliono senza ragione ostinarsi a possedere un autore, anche potendo aver gloria di possederne uno migliore.

Dunque noi poniamo un po' d' ombra agli altri quadri del Salernitano Andrea, ma non ne poniamo al trittico di Francesco Fiorillo disposti sempre a riconoscere la luce del loro merito.

Con quella temperanza di modi e di giudizi che ci siamo prefissi, noi non esiteremo a dire che questa raccolta di antiche tavole poteva ben esse-

re più larga e più esplicativa de' primi tempi e di altri periodi della nostra scuola pittorica. Se, a tempo, non un solo (che fe' opera utile e grande), ma molti si fossero adoperati a far mettere in luce dai loro proprietari le vecchie tavole, noi avremmo veduto oggi questa raccolta conseguir pieno il suo scopo, e vi avremmo trovato i Buono, i Tesauri, i Landulfo, e tutti gli assenti.

Penetrando nelle chiese e nei locali aderenti alle antiche chiese, e non sempre in quelle che dipendono direttamente dalla Curia e dall'Eminentissimo di Napoli, ma nelle Municipali, si sarebbe assai bene potuto avere tavole abbandonate o quasi dimenticate, ed io ben ne ricordo, e ne ho segnate di Stefanone, di Franco, di Vito e di altri. In santa Caterina a Formello, in S. Giacomo, in S. Agnello, ve ne ha parecchie, e quando dalla mia silente e solitaria camera di studio guardo alle dirute costruzioni dell'antica chiesa di Monteoliveto, e aspiro l'incenso, e mi compiaccio nel pensare che l'infelice e grande nostro Torquato veniva raccolto in questo monastero, passandovi sereni giorni, vedo sull'alto dell'edifizio e sotto i tetti le tavole dipinte dell' antica chiesa che forman portello alle finestre. E assai volte ho mosso premura perchè quelle tavole fossero ridonate all'antico loro uso, e qualcuna ne ho fatto sottrarre all'umido perenne, ma l' uomo , il semplice cittadino , non ha autorità a far valere, e i suoi sforzi si rompono come onda fra scogli.

Se una commessione speciale e seria, e, per serietà, autorevole, senza essere animata da idea di

subiti guadagni e da piccole e puerili vanità avesse presentato uno specchio di quanto si poteva raccogliere, questa parte di mostra sarebbe risultata più nudrita.

In fatto di quadri, molti, potremmo provarlo, son condannati a perire sotterra come le Vestali.

Ricordiamoci che le tele di Annella di Rosa, eseguite per la soffitta della Pietà de' Turchini, dal momento in che quella rovinò, val dire oltre la metà d' un secolo, restarono dimenticate e perdute, e fu il caso di una rappresentazione drammatica e l' operosità di un autore che le fece ricomparire nella chiesa, dove oggi tengono il di sopra di un cornicione.

Sventuratamente le arti non rapiscono ed inebbriano tutte le menti e tutti i cuori, ed il loro culto non è sì esteso come si crede. A nostro parere l' *arte è una madre spesso ignota di figli notissimi,* val dire che essa è nelle sue produzioni popolare, ma popolare forse nelle produzioni men degne di lode. I pittorastri e i pittoracci, e così i bassi scultori, profittano del suo nome, del nome dell' arte, come si profittava un tempo di una statua per farne stemmi, gradini e peggio.

Ecco perchè io osai scrivere che il beneficio di questa mostra d' arte antica sarà per tornare di gran vantaggio ai giovani, i quali ignorano il passato ed ai possessori di antichi dipinti che più non ne prendevano cura.

Noi cerchiamo in questa mostra, come dicemmo, Stefanone, di Cola, Buono, il Landulfo, il Corso, il Tesauro e Pier Nigrone, ma non troviamo questi

valenti, e ci duole, perchè il Vasari — che di noi non disse bene, ma forse malignamente, o certo poco gentilmente per un paese che lo avea ospitato ed onorato e ben compensato — non accennò allo stato vero dell'arte in Napoli. Pur non volendo ammirare i napolitani pittori, dovea dirne certe qualità che si rivelano anche in pittori di non alta fama. Quell' *Odorisio* pittore del quale l'opera della Crocefissione oggi troviamo esposta, doveva esser noto a'tempi del Vasari. E Roccaderame e Buono?

Lanzi, Rosini, Pistolesi, Ranalli ed altri, non esclusi i francesi, danno ai napolitani un loro carattere. Chi li dice animati, *vivaci;* ma non disegnatori; chi li dice *gesticolari*, ma il passarli quasi sotto silenzio è colpa, ed è forma di consorteria che tace per uccidere. Specialmente in ciò che è *messa* di colori, i napolitani differiscono dagli altri dipintori. Gli antichi nostri non fanno lavori levigati a marmo, i più vicini a noi fanno del colore una pasta che talvolta va quasi al rilievo.

Le terre entrano a preferenza nei colori di molti, e in alcuni pittori poveri, ma ingegnosissimi, trovi scarsezza o quasi assenza di quel colore che a'loro giorni costava caro. — È chiaro — Sono pittori non favoriti nè da Principi, nè da Papi.

VI.

Periodo d'arte de' Veristi.

(Da chi partissero i Veristi)

—

Ribèra – Caracciolo – Stanzione

Eccoci ora di fronte a quei vecchi pittori che costituiscono un tempo felice ed operoso, il tempo in che il cavalletto del pittore s' allarga innanzi al vero e la tavolozza si rimpasta. È quasi un' arte nuova che si forma, mettendo da banda le secchezze de' primi periodi degli antichi e le servilità degli imitatori. Di questa scuola nuova si dà l' iniziativa a' Carracci di Bologna, i quali ne furono i grandi promotori, e, veramente, rappresentarono il cavallo Trojano della pittura di que' tempi. Noi non veniamo qui a far appunto alla loro gloria, ma notiamo che anche senza tanto vigoroso impulso, la pittura, stanca delle immagini e forme convenzionali, sarebbe passata al *verismo* che rappresenta la libertà.

In tutto, l'uomo, l'artista, e dirò il pubblico subisce la sua pressione. Ad un principio che ha scorso il suo tempo, un altro soprarriva per farlo rinculare.

Tra il periodo dell'arte vecchia e il periodo de'veristi noi troviamo nella nostra storia (e mi sembra di esser primo a spiegar le cose a questo modo,

se umana vanità non mi vince) noi abbiamo un anello di congiungimento, una via di passaggio in *Francesco* ed in *Fabrizio Santafede.* Fabrizio nato nel 1519, non è il Sabatino, non il Curia, non è l'Imparato, non il Lama. Egli piglia di quest'ultimo, la dolcezza, ma cammina guardando il vero. Non venne forse rappresentato in questa mostra grande qual'è, e quale appare nella Pinacoteca, ma nelle sue madonne e nella sacra famiglia che qui si videro, Francesco e Fabrizio non tengono più alle linee de' volti marmorei, ai nasini come suol dirsi affilati, alle tradizioni della statuaria; ma son più franchi e mettono il colore a grossezza. Fabrizio non lecca punto la figura dipinta, ma s' avanza a gran passi per creare Massimo Stanzione, la sua più gran produzione, cioè un discepolo che l'onora, lo segue, e vedremo in qual modo.

Sentiamo il bisogno di parlare a preferenza del primo verista che vanti Napoli, il quale sebbene derivi da Michelangiolo da Caravaggio, sa trovare il vero senza esser volgare e fa quasi sparire l'iniziatore della riscossa detta de' *naturalisti.*

Giuseppe Ribèra è spagnuolo di origine. Ha nell'animo tutte le borie e vanità del paese di suo padre. — In un momento di sua vita fu quasi gramo e mendicante, ma i suoi polmoni hanno respirato le portentose aure di Posilipo. Egli si è rifatto sull'Arenella e sul mare. Dal paese di suo padre ha tolto i vizi, il sussiego: dal nostro paese le virtù, le morbidezze. Lasciamogli dunque le sue vanità: esse non ci appartengono.—Ribèra è grande per noi. A chi somiglia? — Gli scrittori che ci hanno preceduto

dicono al *Caravaggio* — Sì — con questa differenza — che il Caravaggio pinge a Roma due be'quadri, un S. Pietro capovolto e una Deposizione dove manca l'affetto, ma egli pinge Cristo deposto alla Certosa di Napoli, dove la espressione grandeggia e dove una lacrima sola sul volto della Vergine vale un poema. Nè quadri di Caravaggio l'artista è esecutore, nel bellissimo *deposto* del Ribèra, l'artista è pensatore ed esecutore.

E qui pure, in questa mostra, avemmo una deposizione di croce pinta per lungo, che a prima occhiata non fe' maraviglia. A più ferma considerazione si mostrò qual'era. Il Cristo nobile, quasi che la morte non fosse per chi dovrà risorgere: — è in profondo sonno — lo direi eterizzato — Nel suo corpo tutto è eleganza, e questa eleganza oh quanto è lontana da chi lo sostiene. Chi lo piange ricorda un volto dell' altra Deposizione a san Martino — Ma qualcuno all'angolo del quadro si volge nell' ombra a guardar l' effetto dell' opera sua.

Non si può esitare a crederlo — quegli è lo Spagnoletto!

Or pigliate Lama tutto smaltato nel colore, Andrea da Salerno, fresco, brillante, se non sempre simpatico, come ne' dipinti della Pinacoteca, poneteli in questa o altra esposizione, a due quadri del Ribèra vicini, e voi, anche profani, ben saprete vedere l' enorme distanza.

Pigliate anche Francesco Fiorillo, cioè altra tavola della mostra. È un trittico del 1521 con una fascia sottoposta ove è pinta la cena con qualche simiglianza del Vinci. Fiorillo è poco noto allievo

di Andrea de Salerno come Paolillo. Figure non svelte e sufficiente grazia e movenza lo distinguono. E non v'è solo l'autore, ma l'indicazione di chi fece il quadro eseguire *(Hoc opus fieri fecit Jacopo de Richar.... ex legato Paseasii*, etc.), ma perchè sì poca espressione e tanta freddezza? Quale distanza con gli autori nascenti in sulla fine del 1500!

Or come il più gran pregio dello storico, quello è di far rivivere i tempi ch' egli descrive, il più gran pregio dell'archeologo della pittura antica è quello di far di far dire al cospetto di più quadri in raffronto. « Questo periodo di esecuzione precede quello, ovvero lo segue di circa anni 40, 50 ecc.».

Un secolo che si ritira per dar luogo a un altro che s'avanza porta sempre con sè, come un nemico battuto una parte delle sue suppellettili (armi e bagagli).

Il 1300 è ancor timido, il 1400 è ancora semplice nel suo mezzo. Il 1500 è più ardito e più sfacciato. Starei per dire è più loquace e cammina quasi con la lingua in Italia. Essa che nel 1300 è semplice e concisa, nel 1500 è più larga e frondosa, sino a che diventa gonfia e temeraria con l'arte nel 1600.

Riprendiamo ora il nostro ragionamento applicativo su'quadri del Ribèra, e ricordiamo che vari suoi quadri celebri furono spesso a noi sottratti per desiderio di re, di vicerè, di governatori, e spesso anche di pittori invidi e sciocchi, la qual cosa produsse che andassero a formare altrove decoro e ricchezza, come quelli arsi a Strasburgo.

Il Cristo deposto fu dunque la più larga tela del Ribèra che qui si vide, ma non parve la più bella

di tutte. Altri lavori più piccoli, ma di non minore importanza, più di questa accentrarono i guardi e talune tele apparvero di sì diversa maniera, che non si reputarono per opere di sua mano, ma non sono da rifiutare, e ne dirò il perchè.

Nel *lazzaro bevitore* a bocca aperta il Ribèra mostrò il suo naturalismo. Quelle mani grinze, quella bocca spalancata e l'occhio brillo di vino son verità di *naturalista*. Presso questo vulgar uomo vedeasi una donna con gli occhi volti al cielo, le mani congiunte, un pane spezzato.

Più alto si videro due madonne col bambino. Nell'una il pargolo sazio della poppa, se ne staccava quasi volendo pargoleggiare a sua posta, nell'altra il pargolo ancor sazio, faceasi della poppa al capo guanciale. Vaghe ambedue!

Su quelle madonne il più dei visitatori movea dubbio se quella carne roseo-dorata fosse opera dello stesso Ribèra. Ebbene quel volto è di sua figlia, la Maria Rosa, così celebre, che fu poi cagion di sua morte, pel rapimento di D. Giovanni d'Austria, del quale io feci un Dramma.

Il Ribèra dipinse a quel modo, quasi cangiando maniera, perchè gli si metteva sempre innanzi agli occhi la potenza morbida e soave del pennello di Guido Reni. Egli volle mostrarsi Guido alla sua volta, e così pinse. Ma quelli che esitassero ancora a riconoscer l'artista nella Vergine del Principe di Fondi e dell'altra simigliante, sappiano che nel Presepe di casa Leone a Portici la madonna è pinta proprio con la medesima tavolozza.

La donna che indicammo e che direste a prima

giunta una volgar donna, è una Santa Margherita, ma potrebbe anche essere una Maddalena, una Egiziaca. Nelle scuole di quel tempo si faceva e stimavasi dover far pompa di belle sante, e più, di belle Maddalene. Anche i preti, gli Eminentissimi le volean penitenti, ma belle!

Però il Ribèra pensava che le Margherite, le Maddalene o le Egiziache, dopo le lagrime, dopo le penitenze, i cilizi e il pane scarso, non potessero ancor serbare il pastoso petto tornito, i capelli lisciati, le mani morbide e le carni alabastrine, come le pingea Guido.

Il Ribèra era artista! Guardate giovani pittori del tempo nostro quelle mani congiunte; guardate la pelle fina ma non carezzata dagli unguenti, anzi gualcita: — la pompa del petto non v'è: gli occhi son belli, ma non hanno più splendore di seduzione: lo incantesimo è finito: la bocca anche mostra un movimento nervoso, e in quella mezza figura si vede la penitente, la donna chè si è sciupata nel pianto, non già — mi si permetta la espressione — *Madama la Maddalena* o *Madama la Margherita* che pinsero altri autori. Ecco l'effetto del crudo verismo. Non piace a tutti, ma piace alla coscienza del pittore.

Il San Francesco di maniera Guidesca e il San Girolamo son pure creazioni di quel pennello: il secondo è uno di que'santi stecchiti in canizie, dei quali se ne veggono molti di sua mano più belli, e ne son piene le gallerie nostrali e straniere. Di essi è da dire che molti ben s'imitarono dai fratelli Fracanzano e che per evitare lo scambio il Ribèra

firmò sempre con le parole *Jusepe de Ribera e-spanol.*

Noi non potremmo in quelle teste, che si videro sopra i detti quadri riconoscere le vive qualità dello Spagnoletto: le notiamo qui solo per regolarità. Sono varie, non tutte belle.

Dopo queste mezze figure più o meno grandi, delle quali pressochè tutte portan la data e il nome, Giuseppe Ribèra si palesa in una mozza testa di San Giovanni Battista, (proprietà Filangieri), testa di un cadavere, che ti sembra possa ancora aprir gli occhi, e la bocca stia per mormorare quella parola che rimarrà viva dopo lui. Tanta e tal verità ha la pallida morte di quel capo reciso, che vorresti toccarlo e pur temi. Stendendo la mano per toccarlo, ti parrebbe di sentire i brividi del freddo.

Tra discepoli del Ribèra, (pochi per vero) i Fracanzano, (de' quali uno, cioè Francesco, si palesò in un *Lot con le figlie*), quando erano stretti da miseria, facevan molti di questi capi mozzi, che avevano appreso a metter presto insieme dal maestro, ed anche oggi se ne trovano diversi, ma non tutti di ugual pregio. I migliori appartengono ai più generosi compratori.

La distinte famiglie che denudarono le pareti delle loro case per presentarci si be' lavori Tertiveri, Fondi, Casapesenna, Miranda, Filangieri, Zir, De Horatiis ecc.) meritano larghi encomi e noi non sapremmo qual più qual meno lodare, perchè tutti fecero a gara pel buon successo della Mostra, e ci spiace che di quadri non napolitani pigliammo impegno di tacere.

Fatto quasi a concorrenza col *Lazzaro* del Ribèra è il *lazzaro Masanelliano* che ride a denti scoverti, lavoro del Caracciolo. Esso par dica: *È venuto il mio tempo!*

Il Caracciolo (malamente detto Caracciuolo) anch'egli qui usciva dal consueto. Verista di altro genere, perchè ricercatore di cupe scene ed intonazioni, spingeva sì oltre il suo verismo, che poneva un dì un facchino, non dirò in croce, ma a modello per farne un Crocifisso, ma restò un facchino.

Nel dipinto di San Martino, dove segnò il suo nome, si purgò dell'errore, però anche il Caracciolo è grande, e quel dipinto in lungo che qui si mirò rappresentante Cristo con la croce in ispalla, va tra le opere sue più pregiate. In quello ei rifiuta ogni vaghezza ogni incanto di pittore. Ha ragione — Cristo va al Golgota!

Sì bel quadro fu rimosso dalla chiesa degli Incurabili.

Dopo avervi mostrato nel loro vero aspetto il Ribèra e il Caracciolo, che si affratellano al Corenzio, per respingere e combattere Domenico Zampieri (detto il Domenichino) voi potreste richiedermi perchè in questa mostra più quadri non si videro di Belisario Corenzio, un pittore fecondissimo, nato nel 1558, il quale nel suo stile rappresenta un innesto felice del dipingere di Michelangiolo, di Raffaello e del Tintoretto, ma siffatto innesto — che non forma nell'insieme nessuna imitazione — forma un pittore che sta da sè, e rappresenta l'origine, e dirò, nel cammino dell'arte il

punto di partenza greco e l'itinere a traverso le opere di questi illustri italiani. Compositore fecondo, vago negli angeletti suonanti, di un tipo tutto suo, dignitoso e grave nelle figure isolate dei profeti, copioso nella composizione, questo Belisario Corenzio di Acaja ha la gloria altresì di aver prodotto un pittore, quasi maggiore di lui, qual'è Luigi Roderigo, del quale fu detto ch'ei divenisse invidioso, poichè l'ebbe emulo nei lavori a fresco di più chiese.

Or perchè di questi due pittori chiarissimi non si videro in siffatta esposizione le prove di valore? Ben è che lo sappia chi ricercò gli assenti, massime quelli che hanno per essi una pagina storica. Questi due pittori, maestro e discepolo, poco han dipinto ad olio. Belisario Corenzio era gran maestro di affresco, e ne lasciava prove nelle più memorabili chiese, e sino in una chiesa misteriosa e chiusa da ogni parte, detta di santa Patrizia, or ora distrutta, e Luigi Roderigo o Rodriguez, perchè di origine spagnuola, che moriva giovane, e, a quanto narrasi, di veleno.

Questi due, maestro ed allievo, non furono veristi.

VII.

Ancora del periodo d'arte de' Veristi e degli Stanzioneschi.

—

MASSIMO – ANNELLA – GLI ALLIEVI MANCANTI

Lontano dai tre che cospirano per abbattere Domenico Zampieri e da quelli che fieramente di-

vennero gelosi de' loro discepoli, rinnegando la stessa loro paternità, sorge nella calma delle immagini Massimo Stanzione, nato nel 1585.

Egli non vuol tristizie; si spiace di esser nato in un tempo nel quale può esser possibile un capopolo che fa mozzare la testa al duca di Maddaloni, ed un principe che si dice bellicoso, il quale ama i trofei di teste cittadine in sulle fonti al mercato.

Egli muore di peste con circa dieci de' suoi discepoli, ma egli ne conta oltre i venti, e fra essi si espande e fa prolificare i suoi principii d'arte. Dipinge sulle tele di tutti, quando li vede un po' peritanti e smarriti, ma si ferma più volentieri, e diremo, si adagia innanzi alle tele di Annella di Rosa, la quale, per esser sua discepola prediletta, è chiamata Annella di Massimo (1).

Questa Annella, se non fosse donna, si sarebbe detta il *Beniamino della scuola*, ed anche di costei scrissi teatralmente, tanto è scenica la tragica fine di lei.

Volete vedere Annella ritratta da suo marito? Guardate la gran coronazione della Vergine, segnata con data da Agostino Beltrano — Volete vederla quasi ritratta da Massimo? Guardate la Madonna col bambino. Volete vederla che pinge. La mostra ve la presentò, ma il marito la pinse anche, quando sospendeva il lavoro per protestargli il suo affetto: quel ritratto non è perduto.

La Madonna indicata, sebbene un po' troppo accarezzata dalla mano del ristoratore, è vaga ed ele-

(1) V. il mio libro–Massimo, i suoi tempi e la scuola. Nap. 1871.

gante, e quel bambino dalla mossa capigliatura, è sì capricciosetto, che rivela senz' altro dire, la diversità non solo del pennello, ma de' criteri dello Stanzione. Ribèra non si curava della bellezza. Egli dava l'arte per l'arte — Massimo cercava il bello per l'arte, e volea l'arte pel bello — In breve egli intendeva che l'arte si dovesse studiare e possedere per imitare il bello, perchè il brutto, anche rispettosamente parlando, non tornava a gloria di alcuno. Pur nondimeno anch' egli era verista. Guardatelo in que' due frati che s' inginocchiano reverenti innanzi al pargoletto Gesù, e de' quali il primo gli bacia la mano con una, staremmo per dire, voluttà di devozione — La Vergine, il suo sposo, il piccolo Gesù, i due frati, son tutti esseri viventi! Se quel dipinto non è tutto una verità abbagliante, è solo perchè quel fatto non può esser vero... ma si crede. Quel pargoletto così bello è proprio figlio... di sua madre, così dignitosa, così soave nell' occhio. Il quadro offre un aspetto di tranquillità che vi allieta e vi dà conforto. L'accordo dopo tanti anni si serba quasi con la stessa proporzione che gli ha dato l'autore. Le tinte sono cresciute pel tempo, ma in pienissimo tono di armonia, e l'indietro del paese, che è bello, si è fatto quasi scuro per modestia a fronte alle figure.

Io consiglierei coloro che a primo aspetto non furono colpiti dalla nobiltà religiosa, dalla grazia e dalla imitazione del vero innanzi a questo dipinto, di fermarvisi un po' soverchio.

Questo tempo pe' veri intelligenti non sarà sciupato. Essi potranno in siffatta osservazione osti-

nata vedere quanto Massimo, sebbene amatore del pennello di Guido, fosse diverso da lui.

Il dipinto è di casa Cappelli.

Dello stesso autore si videro due bozze, l'una della Deposizione di croce, che sta sulla porta interna della nostra Certosa, fatta col sesto per alto, il che mostra la cagione di rivalità con lo Spagnoletto, l'altra di uno de' quadri che sono a fresco rappresentati sotto la volta di S. Paolo. L'una e l'altra bozza sono preziose, ed io ben volentieri ne farei precisa menzione, se non avessi già pubblicato e dirò anche ripubblicato la vita di Massimo Stanzione.

La scuola di Massimo divenne presto la più simpatica del suo tempo, e divenuto Massimo il più carezzevole e benigno dei maestri, nè derivò per conseguenza immediata che il suo studio dovesse esser più degli altri affollato, ed io non pongo solamente tra gli allievi di Massimo quelli che usarono alla scuola di lui, ma la lunga schiera di quelli eziandio i quali lo imitarono e lo seguirono in Sicilia, senza le sue correzioni. Chi ha vivuto in questa Napoli in tempi un po' critici, ha visto zonzolar quasi per le vie tante tele di stile Stanzionesco, da formarne musei.

E la scuola di Massimo e quella di Andrea Vaccaro (il quale nacque nel 1598 val dire quasi 13 anni dopo Massimo) non sarebbero cessate come influenza sull'animo degli studiosi, se un ingegno straordinario non fosse sorto in sull'orizzonte pittorico, quello di Luca Giordano!

Andrea Vaccaro muore nel 1670 — Giordano è

nato nel 1632. — In questo tempo cioè dal 32 al 70 si è formata anche la scuola del Vaccaro, perchè Andrea ha creato Lorenzo, e Massimo, padre di tanti pittori, è morto nella peste.

La scolaresca di Massimo smarrita senza il suo capo, si è raccolta un'istante dipingendo per chiese, come a S. Maria in Cosmodin, indi si è separata errando senza maestro e capo.

In questo mentre un vanitoso cavalier Giacomo Farello, nato nel 1624, ha voluto prevenir tutti e guadagnar la mano ai presenti, e vorrei dire ai futuri, e s'è messo a dipinger molto con un pennello che non conduce e non finisce, secondo i desideri del pubbllico, ma cerca maravigliare col far di getto prestamente. Non vi riesce, poichè è un privilegio che doveva appartenere al Giordano. Egli, il Farello, rimane pericoloso ai discepoli e dannoso a sè stesso.

Ma in questo mentre ancora sorge una nuova maniera. È quella de' paesisti e de' battaglisti, di certi paesisti che sanno far bene le figure, dei battaglisti che rappresentano per così dire la vita che si raddoppia e la vita che si spegne. Per chi nol sappia i nomi di questi nuovi e giovani campioni sono Aniello Falcone, Salvator Rosa, Domenico Gargiulo, Andrea e Onofrio de Leone, Scipione Compagno, Carlo Coppola, Paolo Masturzo etc. Sono valorosissimi e pronti.

Ma Andrea Vaccaro ha formato l' Accademia. Egli imita il vero, e vuol dare un passo innanzi a Massimo, elevando l'accademia. Ei non fa buon viso a' giovani citati innanzi, nè può prevedere do-

ve arriverà Salvator Rosa, toccando ogni genere, anche la prospettiva, e dopo la morte di Massimo raccoglie pochi degli allievi di lui, pensando che la sua scuola avrà lunghissima vita, ma è Giordano che delude poi il suo disegno, come indicammo.

Queste cose notammo per render chiaro il tempo, perchè nulla ci pare più utile per l'intendimento di chi studia, quanto il definir nettamente il perchè e la ragion probabile d'ogni cosa e d'ogni evoluzione. E la definizione riesce difficile, poichè n questo tempo i pittori napolitani si agglomerano tanto, che se si volessero tutti nominare quelli che han dipinto, anche per breve tempo e son finiti per morte o per miseria, sarebbe d'uopo ricorrere ad un catalogo.

Noi dunque dobbiamo tornare indietro, cioè definir gli ultimi anni di Massimo, paragonarlo con Vaccaro il quale gli dee succedere e analizzarlo nei discepoli.

Per affetto, per simpatie speciali, dovremmo prima segnare tra gli allievi di Massimo Annella, ma se come donna dobbiamo a lei qualche preferenza, per coscienza d'arte non la possiamo preferir nel merito.

Annella è una cara creatura. Fra tanti artisti è divenuta artista senza saperlo, ora posando innanzi allo zio *Pacicco,* cioè Francesco, ora pregata da qualche giovane discepolo, ed arrossendo oggi e dimani meno, si è quasi emancipata dalle grettezze della stretta educazione e si è acconciata a passar molte ore di studio col maestro di suo zio. Massimo Stanzione, l'ha fatta martire, spiego la

parola, obbligandola col dolce impero di maestro a posare assai spesso in forma di martire. Ora è Lucia coi bellissimi occhi in una coppa, ora è Agata privata della voluttà più casta, ora è Apollonia ridotta anzi tempo a vecchiezza, ora è Vittoria bella, più bella dopo le ferite de' turcassi vuoti, ora è la Vergine, ma umile e letiziante nella coronazione superna... Massimo ne fa tutto, ma... notate... non la ritrae giammai Maddalena. Egli non la vuol peccatrice, e intanto il marito Agostino Beltrano la uccide, perchè la suppone amante del maestro.

Guardate un po' quante idee sveglia un quadro antico.

Sfido io un quadro moderno a svegliare altrettali ed altrettante idee!

Ora volete vedere Annella pittrice. — La curiosità è giusta — Qui, rispondo, è poca cosa, e quella pittrice che ritrae la Vergine, non è una certezza di bravura, ma guardate una madonnina tutta modesta. È ritratto di una sua sorella, e quel dipinto sta come saggio de' suoi primi lavori operati sotto la scuola di Massimo, e un dì proprietà di Giacinto Diana, che lo teneva a capo del suo letto. Ma attorno a questa Annella, quale forma la deità posante dello studio di Massimo, sapete voi chi si raggruppa?

Si raggruppano Agostino Beltrano, Bernardo Cavallino, Paolo Finoglia, Muzio Rossi, Giacinto di Popoli, l'abate Guarino, Marullo, De Bellis, De Simone ed altri molti, e tutti ambirebbero superare il maestro, tutti vagheggiano ed onorano Annella, che si presenta sì nobile e sì ben composta.

Agostino Beltrano, un siciliano ardente e precipitoso già lo vedeste nella *coronazione*. Nello affigurare la Triade somiglia a Pietro Novelli, detto il *Morrealese*. Ecco ciò che lo distingue. Egli ha nel suo pennello Massimo e il *Morrealese*.

Anche Bernardo Cavallino, avendo succiato insegnamenti da Massimo si discosta da lui. Egli non vuol plauso di colori brillanti, incarnagioni rosee tutte di un modo pennelleggiate, effetti di forti scuri che fan rilevare forti chiari, sprazzi di luce arditi che producono accidentalità troppo ricercate e fosforeggianti, no.

Tra le tele qui esposte i *Magi al Presepe*, proprietà del sig. Ruocco è la più vivace e tagliente nel colore ed è quella che più si avvicina a Massimo ne' putti e nella Vergine. V'è forza ed effetto. Bernardo Cavallino rifiuta i grandi mezzi di comparire co' colori smaltati e abbaglianti. Egli non sta con Pacicco nè con Finoglia, smaglianti coloristi. Mesto e solitario egli si separa dalla folla, esita innanzi alla graziosa e potente bellezza di Annella, si allontana dalla gran luce: direste che cerca l'ombra, e un autore francese senza pensar punto a Cavallino scrive *Aux coeurs blessés l'ombre et le silence*. Quell'autore lo definisce.

Or volete veder Cavallino? — venite. I collettori di questa mostra si sarebbero data la zappa in sui piedi se ve lo avessero occultato. Cavallino è una specialità. Egli si raccoglie nell' ombra, ma chi lo intende, lo cava fuori e gli dice *Brille! C'est a toi maintenant jeune homme!*

Vedete quella Santa Cecilia che inginocchiata

leva la faccia a Dio, mentro un angelo l'assiste? Quell'armoniosa Cecilia, che non suscita idee profane, che nella sua estasi sembra imporre silenzio a chi guarda, è disegnata con leggiadria fin nelle care manine, ma senza lascivia di forme. Il suo colorito non segue la ricetta, o, diciamo meglio, il *recipe* della scuola: la scala dei suoi toni coloranti in questa tela è altra, altro è l'accordo, e quando si parla di mal conoscere o non conoscere gli autori l'uno dall'altro, e di battesimi che si danno ai quadri, sappiano i miei lettori che quando si è visto bene una sol volta Bernardo Cavallino, è assai facile di ravvisarlo, e chi, artista, non lo ravvisa per la forma delle sue teste in ombra, pel suo carattere di dolcezza, per l'impasto delle tinte aborrenti da risalti di colori forzati, e, oseremmo dire per un certo *pudore di pennello*, costui certo non ha l'incasso dell'arte in sua mente, e fa l'artista per combinazione come avrebbe fatto... il calzolaio.

Al basso del quadro di Santa Cecilia v'è la cifra col *pingeva* (P.ª) non *pinxit,* e la data 1645; ma tutta quella roba non serve a nulla. Niuno della scuola di Massimo è Cavallino. La tela è di casa Santangelo.

Anche un altro quadro è nella mostra guardare Giacobbe! quadro tutto accordato senza frastuono di tinte, sebbene qui Cavallino non si mostrasse tanto potente nei suoi mezzi speciali.

Due azioni di San Pietro son pur sue. Belle, ma preferimmo quella di Vincenzo Torelli, più dolce e fuso nelle tinte.

Del Finoglia qual bisogno ho io di ricordarvelo? — A San Martino v'ha una volticina tutta sua

che è una gemma di colore e qui lo avreste trovato, ma di poco valore, non quello della Certosa.

La valentia del Marullo fu qui muta, eppur molto pinse — Tra gli altri ci duole non trovar De Simone e de Bellis.

Muzio o Nunzio Rossi è quasi a Napoli dimenticato, poichè andò a Bologna ove pinse con Elisabetta Sirani: è buono dire che qui non apparisce, ma due pitture sue veggonsi oggi ricacciate di lato al coro di San Pietro a Maiella.

Poco si trova di lui, ma qualche cosa potrebbe trovarsi a Bologna e suoi dintorni.

Del Solofrano abate Guarino, si vide in mostra un quadro di subietto vago—Le Faraonidi al Nilo, cioè il *ritrovamento di Mosè* con più donne svelte e simiglianti tra loro; il che mostra averne avuto solo una presente. La sua amante! Questo abate giocò molto con le donne, sebbene toccasse pur bene i soggetti religiosi, ma le donne, artisticamente elevandogli la mente, e consumandogli poi l'intelletto, lo uccisero. Lo si scorge allievo di Massimo e si distingue nel color delle carni per un abuso di rosso che adopera nelle guance e nelle estremità.

Pacicco di Rosa è grande forse quanto Massimo, ma più operoso. Lo guardammo nella Vergine col bambino, adorato da due santi e nella sacra famiglia, tele di possessori diversi. Nel suo colore v'è tutto il prisma d'una plasmata bellezza. Talvolta il suo disegno per fretta vacilla, ma è sempre vago, e, quel che è più, non è mai antipatico, il peggior difetto che non si corregge.

VIII.

Veristi e Accademici.

(Raffronto tra Massimo e Vaccaro)

Discorso un po'così, a spron battuto, de'principali discepoli di Massimo, guardiamo ora la scuola di Andrea Vaccaro per paragonarli ambedue—Imponenti pittori! — Ora questo nostro artista, il Vaccaro, da'più si tiene imitatore del Caravaggio, e qui mi permetterò di osservare con quella franchezza e indipendenza alla quale agogno, che alcuni scrittori amano fare in arte e in lettere dei *reggimenti*, e dar la matricola a tutti o il brevetto.

Proviamoci ad esser più chiari: si può vedere un autore o restare anche *impressionato* dell' opera di lui, ma quando un artista toglie dal vero i suoi rappresentati, e da un vero diverso da quello dell'artista che gli ha fatto impressione nell'animo, da lui si stacca per forme, come per concetti, non è più seguace. Egli è creatore.

Però i reggimenti in arte possono solo farsi con servili imitatori. Silvestro Buono si dice allievo di Fiore, e non è Fiore. —De Leone è allievo di Corenzio, e non è Corenzio. — Cavallino è allievo di Massimo, ma non è Massimo. — Rosa è allievo o seguace di Falcone, ma non è Falcone. — Luca Giordano ammira e studia Pietro da Cortona, ma non è Pietro da Cortona, è Giordano.

Cito pochi esempi per cento che ne avrei pronti, ma le litanie artistiche allontanerebbero da me

i miei lettori, ai quali tengo un pochino, di averli affezionati, e forse nè più nè meno di una bella donna, la quale tenga a strascinarsi dietro un codazzo di non perturbatori dell' ordine pubblico, anzi di seguaci dell'ordine naturale.

Uno scrittore che non si porta indietro alcuno è scrittore morto pria di vivere.

Andrea Vaccaro non sceglie i suoi tipi di donna tra le lavandaie e le fantesche. Egli li sceglie tra le distinte e nobili figure napolitane. Le sue donne non peccano di soverchia pinguedine come le donne di Guido Reni e di Rubens. Esse non son mai tozze, sono alte, anzichè no, spigliate e grandiose: sono napolitane nelle carni, vivaci un pò, brune e cariche di colore, e le mani che Massimo e la sua scuola dipinge con le dita diritte e tornite, ei dipinge polpute, non piccole, e *vitalizzate* dallo scorrer del sangue, tanto che lo si vede, sotto l'epidermide. Vaccaro è più accademico di Massimo, che può star tra i veristi, ma Andrea è più fosco e più bruno nel colore. Posseggo un suo S. Sebastiano fatto per insegnar l'Accademia, e me ne pregio. Egli non piace sulle prime e non alletta gli occhi come il suo rivale, ma fa tutto il possibile perchè le Maddalene di Guido accanto alle sue divengano bolze o sembrino enfiate. Tra il sangue e le lacrime impasta il suo colore, e mostra che la peccatrice di Maddalo, e la Egiziaca anche pentendosi, avevan nel sangue il germe de'falli seduttori. Ecco quanto io non vanamente stimo doversi osservare per definire un autore e riconoscerlo agevolmente. Si guardi la sua Sant'Agata con gli occhi svoltati

su a quella eterna radiante speranza, che è il cielo; si vegga quella mano che si piega quasi al sol guardarla per la sua pastosità, e si paragoni con le Maddalene floscie o secche, nelle quali la passione è un *olim* troppo lontano, che più non interessa, ammenochè non sia un Ribèra che le ritragga.

Questa figura isolata della Sant'Agata ebbe vicino una Maddalena pensosamente seduta col suo consueto teschio di contemplazione. Nobilissima figura e nella sua concentrazione simpatica. Ad essa fanno accompagnamento in alto due angeletti i quali non son già quelli di Massimo o di Pacicco, che oserei definire color latte e sangue, ma sono invece nel bruno ben intonati e un po' convenzionali nel rosso ombroso e di minor tenerezza.

Anche due quadri in tondo ricordarono con piacere Andrea Vaccaro e suo figlio. In quello della *Visitazione* (il più bello) la dignitosa persona della vergine e l'incasso delle forme ne' vecchi rivelò sì be' tipi, che non si saprebbero con più accorgimento cercare. Il colore caldo, la esecuzione precisa, ed io ammirai in questo circolare dipinto, un'altra qualità eziandio, quella di provare che non a torto il De Dominici faceva Bernardo Cavallino discepolo e di Massimo e di Vaccaro, anzi passato dall' una all' altra scuola, per modo che quando egli nel 1645 dipingeva la santa Cecilia, Massimo era nel suo decadere, Vaccaro nel suo vigore. Cavallino spilluzzicava da amendue, ma per esser Cavallino.

Dopo Andrea Vaccaro, fu guardato Lorenzo suo

legittimo successore in una *sacra famiglia*, e si ebbe la continuazione della sua maniera.

Ora che abbiamo, seguendo le sale della mostra, passati a rassegna i veristi e gli accademici, facciamoci a considerare i rivoluzionari.

IX.

Periodo de' Falconisti.

(Battaglieri)

Vengono ora i rivoluzionari. Certo io non mi spiaccio di aver usato questa parola, adoperandola come esplicamento di un periodo dell' arte nostra, Aniello Falcone, che nasce proprio nel 1600, e piglia dallo Spagnoletto una delle sue iniziative, lasciandosi entusiasmare dalla *Gerusalemme liberata*, Aniello Falcone pianta proprio con la spada una scuola che fa guerra all'accademia e spezza tutte le linee di convenzione sul modo di comporre, cioè con la piramide della composizione obbligata e il subietto irto e indeclinabile della figura principale. Egli si dedica alle battaglie, e quando ritrae sè stesso tra piccole figure armate lo direste *battagliero*.

Il primo giorno ch' ei prese ā dipingere una battaglia, dovè certo dire a sè stesso: *L'avremo finito una volta con le piramidi e con le figure nude!*

E cominciò a copiare armi, armature, giustacuori, cotte, cavalli, carri, cannoni, e invece di studiar gli uomini e gli animali fermi ed immobili in posizioni accademiche e dirò premeditate, li svolse,

li balzò, li stramazzò e li confuse di una strana maniera nell'innesto della composizione, dappoichè seppe che il Borgognone in Italia ed oltre saliva così facendo a rinomanza grande, e quasi battendosi col pennello.

E qui debbo osservare com'egli usasse due maniere, che io stimo rappresentassero due tempi, nel primo e nel genuino suo tipo egli è biancastro, attintato in chiaro, con figurine le quali s'intagliano, per così dire, sui fondi; nel secondo è caldo, con arie infuocate all'orizzonte, con fusione assai vivace, e in queste due vie tracciate, venne seguito da due allievi egregi, quali furono Salvator Rosa e Andrea del Leone. Ma Salvatore lo seguì come certi fanciulli che seguono i padri saltando ora innanzi a' loro passi or dietro, lo seguì in certe tinte fredde, per poco, e lo vinse poi nelle zuffe. De Leone lo seguì nelle calde intonazioni e nelle battaglie in largo campo. E quello che è più da notare, e che ogni studioso deve ben calcolare, è che Salvator Rosa uscì di mano al voluto maestro e lavorò a suo modo, raddoppiando la foga del combattere nella mischia, e facendo piovere i colpi negli scontri fino a sentire il cozzo delle armature. A guardare quelle mischie ti fai indietro per non esser preso dai colpi. E dagli, dagli, Salvator Rosa riesce così a vincere il voluto maestro per molte guise. Per me qui invoco la libertà della opinione, e oso dire che Salvatore non è allievo del Falcone.

Il Rosa più copioso, più ardito, mette insieme le masse con getto animosissimo; ma Aniello Falco- più sapiente ritrae con maggior precisione, si fer-

ma sulla corazza, sullo scudo, sull' elmo e si strascina dietro colla sua condotta di pennello e nel suo studio di dettaglio il De Leone, il quale divien simpatico in certi quadri di fiere, di animali di caravane, come fu visto nella mostra ultima, se non che va distinto Andrea da Onofrio De Leone.

E noto ancora che le teste de' cavalli di Falcone peccano alquanto di lungo, quelle di Rosa son più corte. In quanto al minuto pennelleggiare, il pennello del Rosa forse non ha pazienza di ritrarre il sottile, ma il sa ben fare e si videro nell' angolo della sua sala due scene belliche che sono tocchi rari di colore, e che appartennero già a casa Marotta. In generale nelle teste, nelle braccia e nelle armi quelle minutezze delle quali si rende interprete Aniello col suo discepolo Andrea de Leone, non si trovano in Salvator Rosa.

Queste osservazioni, che dopo tanti anni e forse per la prima volta si scrivono (perchè delle parole si perde la traccia), troveranno la loro applicazione sui quadri spiegati in mostra, e daranno ai viventi scrittori quel carattere d' indagine critica, della quale forse non si può dar pregio allo stesso De Dominici. Ed or notando le omissioni de' precedenti scrittori, ricordiamo che il Ranalli, ultimo scrittore di storia di pittura, ha obliato il merito di Aniello Falcone, l' oracolo delle battaglie.

È gran pena per noi napolitani che le più belle opere di questa scuola di battaglisti rivoluzionari sieno tutte andate via, e che da noi si debba quasi andar mendicando una pruova di quanto asseriamo. Le battaglie del Rosa passano altrove per

opera del Borgognone, e mi accadde tre anni indietro di trovar nel piccolo museo di S. Marino due battaglie del Falcone anche così definite.

Or perchè tanti lavori de' *battaglisti* andaron via?

1° Perchè que' pittori dal ritorno del potere vendicativo dopo la rivoltura Masanelliana furon costretti ad occultarsi e a sparire, sicchè Aniello Falcone emigrò in Francia, dove visse e pinse assai tele, i Fracanzano caddero e perirono tra le catene spagnolesche, Rosa riparò a Roma sotto l'egida di alto personaggio, e così d'altri fu ignota la sorte.

2° Perchè furono costretti a distruggere, a vendere e barattare per poco le loro opere, non essendo più considerati come pacifici cittadini, nè potendo aspirare ad essere, per così dire, artisti ufficiali, quali erano il Ribèra, il Corenzio, ec.

3° Perchè le loro opere essendo, in massima parte, piccole di sesto, vennero più facilmente menate fuor di paese e sottratte.

Posso attestare, senza dar mentita ai miei occhi, che dal 1845 al 1849 di queste battaglie si faceva carico ne'bastimenti americani. Se ne pigliavano buone e cattive, ed anche si comperavan tele bucherellate, squarciate e ravvolte, che si tendevano e s' inchiodavan poi nell' interno delle così dette paratie dei legni. E tali acquisti spiegano oggi la scarsezza di cosiffatta specie di lavori.

Ho stimato sfiorar poche avvertenze per andare o far andare i miei lettori ben eruditi alla osservazione delle opere dei Falconisti, o dei pittori che io chiamo rivoluzionari.

Ora mostriamo di averne cavato buon pro.

Otto sarebbero state le battaglie che si attribuirono al valore di Salvator Rosa in questa mostra.

Se sono belle, sono vinte, direbbe un umorista, e davvero nessuna fra queste meritò esser messa da banda a cominciar dalle quattro grandi. Le grandi, eseguite a largo pennello, eran già note al paese, e visibili in casa De Horatiis, cittadino che appartiene alla borghesia.

L' autore di sì belle tele pensò che una battaglia non può mica osservarsi per minuto, e la mise insieme con molto aggruppamento. Pur tra le quattro, due non portaron la stessa dote di bello delle altre, talchè ne venne fuori la diceria che fossero due originali e due imitate. Questa diceria per me è troppo dotta... Abbiamo alla nostra Pinacoteca altra battaglia del Rosa: essa può a due di queste paragonarsi; e fa d' uopo riflettere che la diversità dei lavori del singolare artista Salvator Rosa dipende, usiamo una parola alquanto napoletana, dal corrivo ch' ei provava quando taluno per muovergli la bile (ed era bilioso—oggi si direbbe nervoso) lo tacciava di esser da meno di un altro, ed egli stimava proprio di non esserlo. Allora per risposta a coloro che lo punzecchiavano, rispondeva col pigliar lo stile del voluto rivale, e col vincerlo, o almeno scavalcarlo. È un bel modo di rispondere all' offesa, quello di pigliar la posizione dell' offensore, ma non sempre vi si riesce. Non si può esser sempre Salvator Rosa ! Or questa sua bile lo tece erudito e poeta, e come poeta tolse a scudisciar tutti, prima Raffaello che avea posto la

zappa in man d' Adamo, poi il suo Masaniello che chiamò uno *scalzo*, e fin la musica della quale osò esclamare:

Musica fregio vil d'anime basse.

E questa specie di eresia fu detta, perchè a suo tempo si dava lode a pittori i quali sapean meglio toccare il mandolino che il pennello.

Però quando da'suoi guerrieri ei fa scender giù que'fendenti che scrollerebbero un campanile, pensate o amatori della pittura nostra, che in que'fendenti stanno i suoi nervi, e che egli in certi momenti fa la bava dell'ira, come i suoi cavalli fanno la bava della fatica.

Dopo le grandi battaglie del Rosa, dove la zuffa e il fumo, e la quasi *fugacità delle linee* forman l'azione, vengon le piccole che appartengono al principe di san Nicandro, al sig. Demetrio Salazaro, al Comm. Carafa, ed alla casa Caracciolo Forino etc.

Questa ultima battaglina è una grazia della sua prima maniera. È proprio color di perla ne' chiari, ed è una perla!

Le due uguali di casa san Nicandro sono di un incanto fiammingo, ed esprimon forse guerre di gente fiamminga o francese contro spagnuoli.

Vi si veggono cappelli a falde larghissime, più che altrove adoperati, e cavalli non sempre italiani. Gl'imperialisti forse combattono in quelli scontri. Sventolano i vessilli, i capelli de' combattenti, le criniere de'cavalli, e il vento corre fra le schiere. La tavolozza del Rosa sceglie il bianco per punto

culminante del contrasto artistico nella scala de'toni: le armi rilucono di acciaio con ammirabile giustezza in tocchi di riflesso. V'è lavoro di pennello più accurato, nè il colore è messo a grossezza. Nell'ondeggiamento delle linee tutto è completo: non si vede in queste tele affollate di figure un vuoto colpevole in arte. Di su dal capo de' combattenti, e tra le piume ventilanti, e tra i ferri irti, si scorge il lontano di un paese che è il proprio, e la bellezza di un cielo che spiega le dolcezze dell' Arenella.

Oh tinte gaie e soavi, come il paesista si scerne in voi! Sì, mirando quel cielo il napolitano dice

Sento l'aura soave e i dolci colli.

Non è così nell' episodio di una crociata, val dire un cavaliero staccato su fosco cielo, e montato su cavallo bianco, che appartiene ad altro possessore.

Ah paladino! — Que' tuoi colpi non hanno occhi. Misericordia!

Egli, il paladino, trae colpi a manca ed a dritta, e schiaccia i suoi aggressori, e questi, pari alle guardie del santo sepolcro, restano dirò con ischerzosa espressione *atterriti ed atterrati.*

(Possessore n' è il principe di Fondi).

L'ultima delle piccole battaglie (Salazar) è uno dei getti felici del Rosa con messa di colore in contrasto dolce e vivo nel tempo stesso: somiglia al fare delle due battaglie gemelle assai care per noi, cioè quelle che appartengono a casa Sannicandro. In quelle di casa Carafa non si potrebbe desiderare un far meglio, cioè minutamente sen-

za leccature, e con tanta grazia e tanta scolpitezza insieme.

Dopo questi, più o men distinti lavori del Rosa, non rimane altro che dire — guardate le teste e i gatti di Salvatore! Il poeta pittore ha finito di far arrabbiare gli uomini e comincia a far arrabbiare i gatti. Questi gatti appartengono all'Accademia di S. Luca a Roma. Guardate il verista!

Passiamo ora ad osservare i quadri del Falcone, desiderando che gl'intelligenti osservatori possano, come suol dirsi pronunciare il giudizio — se nelle battaglie il Rosa debba tenersi discepolo di Falcone.

Aniello nasce nel 1600, Salvatore nel 1615, e però se Rosa è discepolo di Falcone, lo è per poco — Divengono ben presto rivali e rivoluzionari ambidue, e lasciano il proprio paese, come notammo.

Di Aniello Falcone abbiamo due tele grandi, così giudicate, ma non ambidue potrebbero vantare lo stesso atto di nascita.

La tela di San Paolo rovesciato dal suo cavallo soffrì diremo celiando, i danni della caduta e fu soccorsa da mano amica (il ristoratore), ma le ferite lasciano le cicatrici: solo la pietra lanciata nell'acque nasconde il suo colpo perchè l'acqua si rinchiude. Il suo effetto non è quello degli altri dipinti. Eccezionale per luce, per tono, per composizione, accenna però sempre ad un maestro che molto seppe fare.

La tela assai più grande esprimente forse una rivista, o, come diremmo, una evoluzione delle

varie armi sul campo presieduta da Marino Caracciolo, è l'ultimo di quattro quadri appartenenti alla casa Caracciolo Avellino, dopo un incendio che ne distrusse tre. Sono citate dal De Dominici. Anche la tela di questo quadro ebbe d'uopo di aiuti, anch'essa mostrò qualche ferita, ma tanta bellezza del suo corpo rimase, da doverne felicitare il possessore. In questo dipinto si vedevan ritratti e costumi. Non segnerò già quello degli archibugieri ricordato anche nelle tele Masanelliane della Pinacoteca, ma i trombettieri, e i cavalli con la criniera intrecciata, le bellissime camicie, le cotte d' armi, le stoffe listate, le armi stesse e il modo di cavalcare di allora, molto sul collo del palafreno, tutte cose che a guardarle muovon curiosità — Le costumanze di guerra e le cavalleresche appaion dunque in questa tela col pennello amabile e particolareggiante del Falcone, il quale studiando le armi dagli armaiuoli e nelle raccolte dei principi a Napoli ed in Francia a corte di Luigi re, si trovò nel caso di vincere i suoi rivali. Domenico Gargiulo, in quelle ricerche, a Napoli, era sempre al suo fianco, e perchè allogato in bottega di armaiuolo, gli recava sempre armi nuove e belle a vedere, e Falcone si stimò poi obbligato in rimunerazione, di farlo pittore.

Gargiulo (detto Micco Spadaro), che contava presso a poco l'età del Rosa, avendo quasi unità di scuola non si può dire che sia tutto battaglista. Rivoluzionario sì. Egli è talvolta freddo nelle tinte, ma non è men copioso nelle figure e nella ricchezza della composizione. Esso parve qui in questa

ultima mostra gaio e azzurrino nella *adorazione de' Magi* fra diruti edifici, un po' guazzista nel quadro della *Processione delle reliquie* incontro all'ardente Vesuvio, e minutino e dilicato ne' vari paesi e nel *Tobiolo* coll'*Angelo custode*, quadri pertinenti a proprietari diversi.

Il Gargiulo ha pure una sua cifra nel pingere che lo rende ben conoscibile. Egli che al dì della peste riparò tra frati, non ebbe vita breve, però le sue opere sono talvolta di merito pari all'età. I possessori dei dipinti esposti, possono andar lieti di non averne della sua decadenza.

X.

Periodo dei Tira-via *(arronzoni)*.

(Come viene *Luca Fa priesto*)

Pria di passare a Luca Giordano, — il Tempesta della scuola napolitana e il fulmine della pittura — parliamo dei pittori dell'interregno. Se Luca come abbiamo già accennato, venne a trasformar la pittura, abbiamo il dovere di guardare le opere di Mattia Preti, detto il cav. Calabrese, che aprì la via al Solimena.

E in questa esposizione ne vediamo in mostra, parecchie opere, e due cene nelle quali egli si rivela non pure ammirator del Guercino, ma della giovane arte Veneta.

Noi cominciamo veramente dal riconoscere quel suo pennello nel ritratto che di sè stesso fece, il quale è eseguito con un colore, oh! quanto di-

verso da quello di Massimo — I pittori allora studiavano, dirò, a diversificarsi. Quel suo dipingere a luce tagliente fu detto venissegli dal Guercino, ma questi temperò il primo stile, Preti lo sostenne, ed ebbe addosso una schiera di nemici, e tali, che i suoi lavori a S. Pietro a Majella furon sospesi per invidia e per maldicenza.

Nettamente parlando, il Calabrese, che ha tutto lo sfoggio e le qualità di un gran pittore, non dà agli occhi de' non artisti quel diletto e quel grato incanto che si mesceva nel pennello di Massimo, di Pacicco, di Finoglia ecc.

Questa è la ragione per la quale noi non vedemmo fermarsi innanzi alle belle cene del Calabrese, tra le quali anche un *Giacobbe* e il *figliuol pròdigo,* lo stesso numero di persone che stettero ferme innanzi alle tele di Massimo e di Ribèra.

Di fatti il Calabrese non ha nessuua preponderanza di pennello ne' soggetti gai, e a Roma, nella tribuna di sant' Andrea della Valle, è grandioso sì, ma è duro. A Modena volle esser più vago, e mancò proprio al suo carattere geniale.

Qui, nel *Convito di Baldassarre*, come negli altri quadri, tien precisamente lo stesso carattere, val dire un gioco di forti ombre a contrasto con chiari lattei o turchinicci e con impasti di carnagioni che sentono un po' d' azzurro e fan distacco su fondi grigi.

Queste eccezionalità di colore lo resero poco grato nelle opere de' suoi discepoli, che lo seguirono nella sua maniera, senza renderlo amabile per mancanza del suo genio.

L'esagerazione dei rilievi nelle forme del nudo, comincia per noi da questo egregio pittore. Andrea Vaccaro muore nel 1670, e non lascia traccia nelle sue opere di contorno troppo spinto nei rilievi. Mattia Preti o il Calabrese muore nel 1699, e lascia la via aperta a quel non meno grande ingegno del Solimena, che al mancar di vita del Preti conta, se non andiamo errati, circa 42 anni.

Laca Giordano che nasce nel 1632, e muore nel 1705, non è sì esagerato nei contorni, come il Calabrese, i suoi discepoli e talvolta lo stesso Francesco Solimena.

È un genio che si slancia nel mezzo del campo dissodato.

Egli non si produce man mano, ma scoppia. È detto seguace del Ribèra e di Pietro da Cortona, ma è seguace di tutti e di nessuno. Egli si forma un disegno, ma di pennello, e si forma una tavolozza con la quale ruba agli altri pittori quello che gli può servire e li manda poi, come suol dirsi, al diavolo, senza curarsene più. È il caso di dire: *Voler mais tuer !* Imita tutti talvolta, e non per servilità d'imitazione, ma per mostrare che egli sa fare come altri e meglio. *Pancottone* nel suo vivere, ma turbolento mariuolo in arte. V' ha un antico ritratto che lo svela. Luca detto *fa priesto* è un uragano che piomba nel campo della pittura — scompiglia, scaccia e sradica — scompiglia i dotti e i Raffaellisti d'allora, schiaccia i discepoli del Calabrese e del Vaccaro, sradica tutti i principii accademici co' quali si voleva incatenato il genio e metodizzata la tavolozza.

Francesco di Maria, (nato nel 1623 e morto pria del Calabrese) lo aveva preceduto a Roma, e tornando a Napoli trova la città posseduta quasi da questo demone di pittore, lo chiama capo di una *scuola ereticale*, ma indarno..... — Luca pinge in tutte le ore e fa discepoli fino de' suoi servitori. Guadagna, s'innalza, mette carrozza, veste *lacchè*, *se moque de tout*, e con la rapidità seduce i committenti, e rapisce le commessioni alla baionetta. Scimieggia gli antichi, quando gli torna, per detronizzarli, imbarazza i conoscitori e i pittori moderni, facendo calcolo su le sue specialità, nè lascia tranquilli i pittori di frutta, di fiori, di pesci, di molluschi. Anche quel campo invade, e l'Abate Belvedere, che era tutto pieno di sè, e pensava proprio *tener lo campo*, è aggredito ne' suoi trinceramenti, dove si credeva inespugnabile, da Luca *fa priesto*, il quale gli rapisce la virtù di ritrarre i fiori freschi, puri, vellutati al sole, ovvero ingemmati dalla brina.

Egli l'Abate, dicesi, fu per morirne di pena.

E Luca, dopo aver dipinto a Roma, in Toscana *guazzosamente*, passa in Ispagna, e a que' pittori fa le fiche. Coello, pittore di corte, visto il favore che incontra Luca, anch'egli cede al suo fato e muore. Nessuno riesce *più vasta orma a stampar* del nostro napolitano, despota del re, della regina e della tavolozza. Egli è il sommo *tira via*, il *proteo*, il *fulmine* della pittura, il creatore di una scuola di tira via che gli corre dietro, ma affannando, così come dietro allo svelto corridore va il panciuto o il bolzo cavallo.

E in questa ultima esposizione Luca strascinò artisti e non artisti nella *Crocifissione di S. Pietro* e nel *Marzia scorticato,* due quadri, dove le teste stanno in giù e i piedi in su, dove tutto è caratteristico di un gran pittore, che non fa di berretto al sillabo artistico.

A quelli che lo dicono non disegnatore, Luca risponde coi suoi scorti prodigiosi, a quelli che lo dicono non preciso, non istudiato, ei risponde *pingetemi l'aria e fatela passare in tutto, come io ho fatto in questa crocifissione di S. Pietro!* Nel quadro di Marzia, la testa dello scorticato parve del Ribèra e sembrò da lui imitata — Le figure all'indietro parvero un parto di poema Dantesco, è l'Apollo un tipo di eleganza che si ride di tutte le accademie.

Più dentro, all'altra stanza, si videro in ghirlanda ovale bei fiori di Luca Giordano, si videro armenti con pastorelli ed altri suoi lavori, che ve lo mostrarono, qual'era, incomparabile nel far presto e spesso bene. Per modo che egli, il quale sa tanto bene imitar gli altri, si rende inimitabile, e a quelli che lo biasimano dice — *Badate che entro nel vostro genere!*

Ora che vi ho detto quanto valga e qual sia il suo tipo, ricorderete averne visto il ritratto. Ei riguarda ancora col suo occhiale. Fa il serio, vi porta il broncio. Follia!

Luca ci ha lasciato di se stesso ritratti vari, quasi volendo mostrar che si annoja anche di esser sempre quello: in molti suoi lavori non omise di ritrar se medesimo. Mentre gli altri pittori si me-

scevano spesso fra i creduli e i devoti, Luca si poneva fra gl'increduli o almeno fra i discettatori. Un bel ritratto è quello nel quale si ritrae gajo, contento e quasi col ventre pieno. È ridente anche ne' ritratti vicino a sua moglie, buona pasta di femina. Questo della mostra non è per me il più celebre dei suoi ritratti. In questo, come dissi, è serio, furbo e sta in sussiego perchè ha fatto fortuna ed è servito in livrea, negli altri è gaudente! A Montecasino si pinse sotto la vôlta, sì bellamente affrescata. Pur nondimeno si è trovato non ha guari ch' egli non chiamavasi Luca. Anche il suo nome era mistificato.

Quell'egregio uomo che ha riunito in queste sale i morti con la stessa affezione colla quale avrebbe riunito i vivi, e che ha quasi evocato le loro ombre, non avrebbe mai permesso che il *Napoletanone Luca fa priesto* non si mirasse nel volto. Al suo formidabile appello (ed egli ne ha il dritto, perchè ha vissuto studiando gli antichi pittori nostri) è venuto fuori un ritratto di Luca Giordano, dimenticato. Ed io chiudo questa menzione, scrivendo:

Luca Giordano non ha nella sua pagina storica che un sol fallo cioè quello di aver data la libertà a molti di mistificarsi o di mistificare, e dar campo a molti voluti intenditori di mettere il suggello di Luca a dipinti de'suoi imitatori, e forse lontani. Ma Luca sempre che dipinge, ed anche quando sbizzarrisce e strapazza l'opera sua, ha un angolo, per così dire, dove si palesa maestro. Ha il Vesuvio nell'anima, l'aria di Portici nel suo pennello, nelle figure di donne la pastosità di sua mo-

glie, e nelle figure all'indietro e nei fondi un prestigio di fare, nel quale sta scritto *non te ne ncarricà*. Luca Giordano io ti saluto, tu vivi ancora nella *Cupa del pittore,* e sei il guardiano più illustre della mia dimora campestre. Addio napoletanone, ti sia lieve la terra!

Queste mie parole sono state gentilmente riprodotte da altri articolisti della mostra antica, ai quali, oggi, riproducendomi, rendo grazie.

I tira-via o arronzoni ai quali Luca die' vita, furono i diversi pittori di cognome Rossi (escluso Mariano) Giuseppe Simonelli suo servo, Lionardo Pinto suo ajutante di scuderia, quando avea carrozza, Andrea Miglionico, l'abate Fasano ecc. e si salvano da questo nome di *arronzoni* Nicolò Malinconico e Paolo De Matteis i quali studiarono velocemente ad *usum Jordani,* ma si rifecero e si ribattezzarono. Il secondo, vivendo lungamente a Roma, si levava all'alba, ed era sì attento ed assiduo nello studiare in berrettino di notte, che fu spesso subietto di caricature, oggi ancora visibili.

Però fummo dolenti di non trovare di taluni pittori per così dire una pennellata che rappresentasse la nota brillante. Giacomo del Po, nato nel 1654, morto nel 1726, videsi rappresentato in due quadretti, che, per quanto carini, non esprimevano il suo ardire e la sua bravura di pennello, e ci dolse anche di non trovar Teresa del Po, la quale fu accademica di San Luca, e dipinse ed incise e disegnò egregiamente con lo sfumo colorato nel 1713, precedendo Benedetto Luti, divenuto sì chiaro in tal genere. E in quanto a donne, perchè non

farci vedere qualche cosa di Mariangela Criscuolo, di Elena Recco?

E perchè non farci vedere qualche quadro dell'operosissimo dipintore Scipione Pulsone da Gaeta. Egli avrebbe dovuto trovare nelle nostre sale nobile accesso. Se non era tutto di scuola napolitana, era celebre tra noi come ritrattista, e ritrattista di Principi che si disputavano il suo pennello. E dove porremo Ippolito Borghese, il citato De Maria, il Coppola da Brindisi, ed altri i quali furono punti luminosi della nostra pittura: ma queste cose diciamo come desideri nostri, non come pressione o biasimo , che s' intenda fare altrui per vanità propria.

Sappiamo già quanto costata sia cosiffatta esposizione a'cittadini che vi si dedicarono. Bisognava da una parte vincere le ritrosie di taluni possessori, che temon l'effetto dell'aria sui quadri, dall'altra frenare le offerte troppo facili e non accettabili, e non toccare certe chiese dove l'angelo di Dio con la spada sguainata impediva l'accesso ai reprobi' secondo certi devoti.

Facendo dunque un fascio di codesti nostri desideri, passeremo ad osservare l'ultima parte della pittura antica, cioè la così detta decadenza , e dichiariamo che delle gallerie principesche , gentilmente recate all' esposizione , non parleremo, perchè esse non rappresentano l'arte napolitana della quale questa esposizione assunse per modo di dire , la reintegra e la rivendicazione.

I dipinti che appartengono ad altre scuole , ed a molte straniere, furono bellissimo attestato della

gentilezza dei loro possessori. Vi si videro fiamminghi pregiatissimi di casa Barbaja, be' quadri di Luca d' Olanda, di Gherardo, che non furon visti indarno, e ricordiamo con piacere un gran quadro di Storer a lume di notte con figure intere rappresentante *Muzio Scevola* (proprietà Granata).

XI.

Pittori di genere misto.

Nel tempo di Luca Giordano, o poco innanzi altresì, sursero i pittori di pesci, di molluschi, di caccia, di roba mangereccia; e il Ruoppolo, del quale vedemmo qui una gran tela con fiori molti, una capra, un guardiano maestrevolmente dipinti, fu tra'più valenti. Così il Tassoni quasi napolitano.

Precedentemente i pittori facean tutto: fiori, architettura, subietti storici, e si fa differenza nella storia solo a' *quadraturisti* e pittori di *grotteschi*.

La separazione decisa avvenne a' tempi di Salvator Rosa e di Falcone, quando gli artisti della Compagnia della morte si armarono in ischiere avverso agli spagnuoli ed a' pittori da quel governo protetti. Tutti avevano studiato la figura, ma per vivere da amici e senza rivalità si divisero le architetture, le pitture di pesci, e in questo mare gettarono l' amo della rivoluzione, nella quale fu pigliato quel grosso pesce, o, dirò capitone, di Masaniello, il quale ne fu stranissimo rappresentante — Di tali pittori di genere misto le sale della mostra fecero

visibili più cose, ma non tutte belle. Una prospettiva di Viviano Codagora, che fu uno degli attivi attizzatori di sdegno politico, chiamò l'attenzione, ma questa prospettiva non è tra le sue più belle, sebben vi si potesse benissimo scorgere la ferma e risoluta abilità nel pennello, la grandiosa forma, e le figure non sue, che i pittori del tempo facevano aiutandosi scambievolmente. Vedemmo i due Ruoppoli.

Da Viviano e dai Ruoppoli, vennero quasi per successione Coccorante, morto oltre la metà del 1700, e Recco, morto nel 1695, e di lui vedemmo in mostra bellissime tele, e qualcuna con sua cifra. Rappresentano vassoi, volatili, fiori, ne' quali il colore è sì fresco ancora, che ne disgrada forse un quadro moderno.

Un altro *Micco* ebbe la scuola nostra, e fu Micco Brandi, del quale in mostra si vide alcuna tela di armenti, pregevole. Anche di Baldassarre di Caro furon visibili i quadri, che rappresentano cacce: e questo di Caro dipinse assai volte male, o almen troppo in fretta, ma in talune opere, come in queste, si lasciò bene e piacevolmente guardare. In generale fu costante uso a' lor tempi di porre grandi tele di frutta, fiori pesci, crostacei, vasi, serviti, nelle grandi sale da pranzo, tanto da occupar le intere pareti, ed oggi sì grandi tele recise e sminuzzate vanno disperse in private gallerie.

Il nomato Leonardo Coccorante fu valentissimo dipintore di prospettive; le quali sebbene fossero talvolta da paragonare a scene teatrali, pur nondimeno sono assai gradevoli allo sguardo, talvolta

per grata illusione che non è da tutti. E questi dipinti della Mostra, dove si vedon rotte fabbriche di vecchio edificio, e tratta a secco una nave, hanno il merito di farsi ben guardare.

Di Giacomo Nani, nato nel 1707, morto nel 1770, troviamo un quadro di proprietà del sig. Pasquale Leone. Esso rappresenta le *zeppole*, specie di frittelle che si mandano in dono il giorno di S. Giuseppe. Or questa tela ci dice che le nostre zeppole vantano pria del 1707 la loro celebrità.

Avviso ai golosi eruditi!

Di Tommaso Realfonso trovammo anche quadri graziosi, gustosi, appetitosi e ne facciam plauso ai collettori. Egli firmava i suoi lavori spesso in esteso e pigliava occasione da un fregio, da una cornice, da un orlo di vaso.

XII.

Pittori della decadenza.

Dopo il gran movimento, che dirò di *rotazione* impresso da Luca Giordano alla scuola della pittura fra noi e il succedersi degli *arronzoni*, comincia l'azione *rivulsiva* del così detto decadimento. Il decadimento non nasce con questa intenzione. Ora vuol sorgere e cade, nè il decadimento è da attribuire alla qualità degl'ingegni i quali vi presero parte, chè anzi furono svelti ingegni molti di quelli che si cacciarono nel rimutamento: ma fu il numero di sedicenti artisti e la incidenza di una scuola unica che generò il decadimento. Esso cominciò

dallo alterare il disegno, mutar la tavolozza e le imprimiture delle tele.

Lo stesso Luca Giordano, il qual creò discepoli non tutti degni di lui, avrebbe forse meglio sopravvegliato le tendenze precipitose della sua scuola, se non fosse andato a vivere in Ispagna. E quando si fece innanzi quell'altro fecondissimo ingegno del Solimena, e produsse tanti schiavi pittori e adoratori del suo pennello, il male venne generato proprio dalla unicità della scuola tra noi.

Di fatti guardate il 1600. Ebbe pittori degnissimi e varii, e però trovate i seguaci del Vaccaro, del Preti, del De Maria, i Falconisti, e tutti presentano stile diverso. Nel 1700 lo stile è uno, uno il disegno, una la imitazione e il meccanismo del pennello, perchè una è la scuola — quella del Solimena, cioè quella del popolare abate Ciccio, il quale studia con De Maria, seguendo Giordano.

Se i giovani di questo tempo avessero potuto studiare in opere di maestri diversi, cioè di maestri che adottato avessero altro piano d'insegnamento, ne sarebbe di certo venuta all'arte maggior quantità di pittori degni di grido, ma la sola scuola dell'abate Ciccio, o dei Solimeneschi non potea far tanto, nè tornare indietro su vecchie orme.

Gli errori della scuola stavano in gran parte nelle costumanze del tempo, e in quella indeclinabile stortura, e quel così detto *sfiancheggio* che davasi alle figure. Era un fatto visibile tutt'i giorni nell'alta e nella media società. Quel movimento sforzato alterava i muscoli, quali venivano a punto con alterazione di forma disegnati.

Un atto di maraviglia era uno sfiancheggio, un atto di cortesia nel dare un fiore o altra cosa era uno sfiancheggio, una signora nel ricevere il dono si *sfiancheggiava*; la sua mano era sempre svoltata, la faccia tutta piegata a destra o a sinistra. Gli avvocati, i professori, i mimi, le artiste teatrali non dirò come si muovessero, apparivano slogate, e il piegarsi, il ripiegarsi, il molleggiare sedendo, conversando ed anche passeggiando, diveniva un tipo di ricercatezza e di buona forma sociale.

Ora messo da banda ogni purismo tradizionale nell' arte, e guardato il vero che a questo modo si presentava, non poteva derivarne gran bene al meccanismo d' imitazione, e spesso i subietti storici, romani o greci, divenivano ridicoli, e i subietti sacri non sempre serii mostravansi. Come notai nella mia storia della pittura dal 1700 a noi, si mettevan tendine dappertutto, cani e cagnolini, scale giranti con balaustre, parrucche e guardinfanti dappertutto, elmi con molte penne, svolazzi strani e cartonacei. E una signora illustre volle che nel quadro della morte di san Giuseppe, la Madonna tenesse un ventaglio di suo particolar compiacimento; e il pittore.... la satisfece. Pensava forse che la vergine avesse caldo!

Fino i prodi romani ne' tratti storici dipinti furon visti coi merletti che uscivano dalle armature, ed io ricordo un Muzio Scevola che stendeva la mano sull' ara col pizzo di merletto intorno al polso.

Che avrebbe detto Salvator Rosa se fosse stato vivente a que' dì!

Il Solimena ebbe dunque cinque o sei allievi che

gli fecero veramente onore. Gli altri moltissimi non formano la corona della sua gloria. La ragione è chiara. Il Solimena fu detto il *Calabrese nobilitato* o *raggentilito*, ma egli non isprezzava, anzi studiava i classici, e ne' suoi dipinti si trovan figure che hanno del Tizianesco. Egli stesso in taluni quadri di altare sembra dimenticare la sua medesima scuola. Vero è che visse molto, (ma sempre meno dell'indicazione affissa ora nei quadri), e vero è in conseguenza che più opere deboli si veggono della tarda età sua, nella quale anch' egli volle fare armenti e scene popolari, ma gli allievi furono *scapestrati* e licenziosi.

In questa esposizione, per esempio, il Solimena non è mostrato in tutta la sua bravura e nella sua grandiosità. Frescante esimio, largo pittore, ritrattista, non ha bastevol grazia in piccolo ed è superato dagli allievi e tra gli altri da un inglese che studiò con lui. Nel 1654 Giordano pinge la *cacciata de' venditori* ai Girolamini, egli nel 1725 per vincerlo li pinge al Gesù a fresco con chiarissime tinte. Due quadretti richiamarono l'attenzione, uno è bozza di grande lavoro, e rappresenta la *Santa Caterina* alla ruota con gli ammiratori del suo martirio e della sua gloria. Quadretto vago per composizione, vago per colore: l' altro anche più piccolo rappresenta *San Gioacchino*, *Sant' Anna* e la *Verginella Maria* ed offre i medesimi pregi. L' uno è proprietà del marchese di Tertiveri, l' altro del principe di Fondi.

Il tramutamento dell'acqua nel vino dà tanta gloria al Solimena quanto ne darebbe ad Andrea d'A-

ste suo discepolo. Non dirò altro — Puro, semplice ed elegante ritratto è quello di casa Cellamare. Carino l' originale, carino il ritratto! ma poca cosa per Solimena. Io ne posseggo più belli di casa Orsini. Nessuna bozza di grande composizione, nessuna gran figura panneggiata ricorda l'autore che giovanissimo, nell' Eliodoro posto in sulla porta interna del Gesù fece stordire gli osservatori, e per l'autore più vecchio che nella sacrestia di San Paolo, come nelle pitture della soffitta di San Nicola alla carità, si palesò frescante incomparabile.

La stessa sorte del maestro incontrano in questa esposizione i suoi discepoli, e massime Francesco De Mura, detto *Franceschiello*. Ei fu celebrità del suo tempo ed ebbe dedicate da scrittori non volgari opere d'arte. Nella nostra esposizione si palesa in un quadretto della Visitazione, in una Vergine col bambino, ed in altre non maravigliose opere del suo pennello, anzi diremo di quel modo di fare contornato o scritto che fece assomigliar troppo le sue opere ad una bella porcellana dipinta. Bisognava averlo nelle grandi composizioni e nelle bozze di esse, che sono di un gusto e di una franchezza speciale. Ricordiamoci ch'egli ha dipinto la soffitta di San Severino, e la tribuna della Nunziatella, ecc.

Così di Sebastiano Conca il quale deriva dalla scuola del Solimena, ma assai diversamente fece poi, troviamo un saggio che potrebbe anche ad altri pittori attribuirsi, meno fantasiosi ed abbaglianti.

La scuola del Solimena è la scuola dell' errore

ingegnoso, ed io però avrei voluto in questa esposizione, per ammaestramento, mostrarla tutta o quasi tutta, cercando oltre i De Mura, i Diso, i d'Aste, i Pace, i Fera, i Malinconico, i Menzele, gli Spinga, gli Olivieri, gli Schilles, i Rossi, i De Maio, i Vegliante, i Barba ed andar sino al Cirillo. Quale utile spettacolo di aberrazione *ai giovani seguaci di una scuola unica!* E immezzo a queste aberrazioni cercando, si sarebbero trovati bellissimi ritratti ai quali i settecentisti si dedicavano con brio tutto proprio.

Sì—codesta falange di pittori avrebbe data gran lezione ai presenti, in questo senso cioè, che quei seguaci del Solimena ricusavano istudiar gli antichi per istudiare un lavoro vero, che era il gusto degli usi e della moda, onde si ripiegarono alla maniera, ed ingannarono sè stessi, trovandosi poscia fuori via.

Nella mostra dei paesisti e animalisti del 1700 ci sarebbe piaciuto altresì di vedere quel multiforme ingegno dell'abate Ciccio che molti ne pinse graziosamente, e i successori diretti della scuola di Domenico Cav. Viola, il quale pinse sino al 1696 e pinse paesi e figure con effetti di luce e con franchezza tutta sua propria ed egli molto lavorò per gallerie e per casa Orsini o Gravina a Belvedere di Portici.

Le convulsioni del manierismo furono così eccessive tra noi, che certi quadri del tempo quando riescon fuori alla luce, producono nella medesima commozione riso e sdegno. Pur nondimeno qualche solitario ingegno trovasi nella storia dell'arte no-

stra che si va spogliando dell'avviluppamento licenzioso e lavora cercando una maniera più sobria. Troviamo nelle quadrerie un Pietro Fabris del quale sarebbe stato utile ricercar qualche opera. Pietro Fabris è un pittore di soggetti ameni, curiosi, galanti, non manierista, non accademico. Dipinge spesso il monaciello, cioè un fantasma che balla di notte sul corpo di una donna, dipinge le scene domestiche, le tàvole, i concerti, ed ha la buona qualità di riprodurre ne' volti ritratti di persone e donne viventi: spesso ha dipinto bambini, fanciulli, ma è poco noto e si atteggia in quella scuola romana nella quale si rifece e si ribattezzò Sebastiano Conca.

XIII.

Passaggio della decadenza all'epoca napoleonica.

Dopo i due fratelli Conca, Bonito, Fischetti ed altri di quel tempo (alcuni seguaci ed emuli di Mengs), la nostra esposizione aveva un gran compito, quello di mostrare quanto difficile fosse allora il prendere una giusta via d'insegnamento, allontanando i cultori, tanto dal manierismo teatrale, che avea già pervertito le menti, quanto da un purismo che nelle condizioni di tutti gli studi e della società d'allora si sarebbe renduto ristucchevole.

L'abbandono della statua antica, la condanna di ogni piegare che scendesse diritto su per la persona agevolò le tentate e perpetrate licenze, per

evitare le quali, fu inevitabile poi una seconda reazione.

La Francia che non fu mai tarda à pigliare una iniziativa esagerò come noi, esagerò nella *coquetterie,* ma esagerò anche *le beau style.* Errore per errore fu graziosa almeno e servì al lusso dei saloni. Mutate le sorti del reame napolitano venne maestro il Vicar, che volea far ossequio agli antichi, ritornare a convenzionali rigori di disegno, ripristinar l'impero romano a modo napoleonico, *mais helas!* non vi riusciva.

Vennero a Napoli il Franque, il Berger e cominciarono una propaganda la quale fu aiutata dagli uomini del tempo francese. Le repubbliche, i consoli, i dittatori moderni cercano il loro appoggio nelle grandezze antiche. Però i francesi scimieggiarono anche in arte l'antichità, e sino nel vestir delle donue adottaron le vesti succinte, i tagli di vita alti, i boccoli aggruppati sul vertice del capo e produssero opere d'arte di una singolare antipatia, poichè i costumi stan bene nel loro primo tempo di originalità, ma quando descrivono un periodo di bàssà imitazione divengono *merce importata.*

Abbiamo sì molti bei ritratti della scuola di quel tempo, perchè il vero era traccia al pennello e qui ricordiamo tra gli effettisti il professor Navarra oggi vecchio, il quale si diede ad una specialità di ritratti, anche un Casella ritrattista, al quale dobbiamo i ritratti del tempo francese, un d'Elia, e potremmo ricordare eziandio altri che mostrarono di voler lasciare qualche traccia nell'interregno della pittura.

Salì poi alla direzion della scuola di disegno il dittatore Costanzo Angelini. Ei fu padre de' nostri disegnatori e padre di figliuoli artisti. Ed operò quello che in lingua fece poi Basilio Puoti.

Questo trapasso dell'arte pittorica fra noi doveva essere mostrato dai collettori ed ordinatori dalla nostra esposizione con amore, con precisione, con lealtà, con sistema, ed erano i capi della moderna scuola che dovevan rendere omaggio a tanta verità storica, e qui si poteva dir col Manzoni: ciascun d'essi *senz'ira è venuto*. Ricercare il meglio che si fosse fatto ai dì del trapasso era dovere a punto, perchè veniva ad aprire il gran libro del paragone, mostrava l'*agitazione dei pennelli e degli scalpelli* in tempo di rivoluzione e giustificava la necessità di un mutamento.

Quando le menti sono alterate dai partiti della politica, anche l'arte, poverina, paga il suo tributo alle novelle idee e si tortura. E siccome quando il capo duole, tutte le membra languono, così quando si svisa l'ordine sociale si svisa l'arte. La scienza solo, l'alta scienza muta e solitaria procede nell'ombra, sotto i raggi del sole, tra i danni della calunnia e il cumolo delle bestemmie ed anche delle *eresie religiose* e cammina. Roma grande e regina solleva l'arte, Roma de' barbari la deprime, Roma de'Costantini la snatura, e il Medio evo va pigliando gli artisti che errano confusamente, e così poi delle opere demolite si fanno opere nuove e queste riescono a lor tempo a creare edifici di un'impronta singolarmente notevole. Fu certo tal'epoca da non venir dimenticata. Oh quanto dobbiamo ancora studiarla?

Per ora soggiungiamo: quest' architettura di r.- composizione propria de'tempi medioevali, che non avea rassomiglianza con altra e distinta con nome di gotica, fu cacciata via dagli ordini architettonici, così si fece della scuola napoletana tra Carlo III, Ferdinando IV e Napoleone. Essa non veniva ammessa tra le scuole. Eppure chi ben passasse a rassegna tele e marmi troverebbe chiaro quel periodo che io definisco nelle parole *agitazione dell' arte*. Cancellare quell' epoca — questo sembra siasi voluto fare nel metter fuori dell' esposizione gli artisti che definivano l' epoca borbonica, e dimenticar pure De Laurentis e Paolo Falciani, ma il tempo è galantuomo e non rinnega i suoi figli. Come l'architettura medioevale torna in onore, si tornerà a parlare di quelli artisti in altra esposizione più studiata.

Si raccolsero dunque in questa ultima mostra opere e non belle di Tommaso De Vivo, instancabilissimo dipintore il quale derivò, giovinetto, dalla scuola di Vicar. Si accettò a preferenza il quadro che presenta la condanna delle monache di *Sant'Arcangelo a Bajano*, quadro acclamato per l'ardire di aver rappresentato quel fatto atrocissimo, di veleni, ratti, cocolle impudiche, precipizi. Tal quadro sarebbe stato assai meglio sostituito dal *vincitore della corsa*, primo saggio di quel pittore, troppo fecondo, e da altri suoi lavori.

Del De Angelis niente, di un De Falco il cattivo, nulla di Carelli padre e d'Auria, nulla de' seguaci di Pitloo.

Del nostro Mancinelli non si presentò di grande

che un cartone, un cartone per chi tanto dipingeva, e non un gran quadro. Quale ingiustizia alla memoria di quell' egregio!

Un sol quadro degno di ammirazione fu accettato ed è il ritratto al vero di Lucio Caracciolo duca di Roccaromana. Questo patrizio levato giovanissimo a generale rappresentante della repubblica Partenopea nel 1799, militò nelle schiere napoleoniche e spinse a belle prove la cavalleria napoletana, sino a che pigliando attivissima parte nella campagna della Russia vi perdè quasi un lato della persona. Così il gelo in lui non rispettò quello che la bruciante moschetteria e i projettili de' bronzi guerrieri avean rispettato.

Gaetano Forte, architetto e pittore, fu l'autore di quel ritratto, nel quale il vero della persona è accuratamente seguito, per modo ch' e' ti pare di aver presente ancora Lucio Caracciolo, dnellista, giocator di pallone, cavaliero e duce. Il ritratto si disegna preciso anche nelle forme e negli adornamenti del vestimento militare, e in quella parte di accessori che sono obbligo del pittore. L' indietro è eseguito con cura e con certa rappresentanza storica da non rifiutare. Vi si vede il castello nuovo e il celebratissimo arco di Alfonso.

Questo dipinto che in privata famiglia non dice nulla, sarebbe utile e bello in una sala d' armi a fronte di altri capitani, e potrebbe anche ricordare il merito non comune di Gaetano Forte, il quale fu artista perseguitato e messo da parte nei tempi del favoritismo.

Una mezza figura di donna presso il descritto

quadro allogata fece veder pure come l' artista studiasse il vero con diligenza di particolari in tutte quelle, dirò, fasi del volto umano, quando la rigida e inevitabile canizie ci avverte che non possiamo essere eterni.

Dopo aver dette queste cose dell'estinto Gaetano Forte, chiediamo perchè non siasi allogato in mostra qualche ritratto, almeno, di Natale Carta, di Camillo Guerra, qualche tela dell'Oliva, e perchè non qualche cosa di Vincenzo Morano, rapito all'arte non ha guari, pittore che fece parlare di sè a Roma, e perchè non qualche cosa scelta del Ruocco?

Perchè non mostrar figure di De Napoli, paesi dello Smargiassi, dei suoi migliori? e, scendendo un po' più, di quel Franceschini che può dirsi già rientrato nella schiera degli antichi, non avendo più voluto dipingere per isfiducia di basse invidie?

Perchè non cercare anche nella scultura qualche cosa di pregevole e non di trito? Questa dimenticanza non è spiegabile: essa accenna a dire, a rivalità, a rancori. Ma noi ricorderemo che: *Non dura oltre la tomba ira nemica.*

Infiorare, o moderni, della molta o anche poca gloria il lenzuolo funebre dell' estinto, gridargli quasi a fronte di una potenza maggiore che gli chiude la bocca e gl' incatena la mano. *Vici!* — è bella e generosa missione dell'artista! Sappiamo che cosa sclamarono i grandi artisti alla morte di Raffaello, e senza far pompa di erudizione, ricordiamo le feste alle quali assistemmo giovinetti alla scoverta delle ossa del Sanzio nel Pantheon romano.

Morto Lesueur un critico diceva a Simone Vouet: *Vi siete tolto una spina dal piede*, e Vouet rispondeva: *Ne piango, perchè quella spina mi pungeva sempre alla gloria!*

Enrico Alvino, architetto, morto a Roma ebbe funebri pompe, e Gennaro Calì, scultore, morì senza un ricordo di artisti.

Chi ricorderà il vostro nome, o artisti del giorno, se voi sconoscete il passato?

PITTURA E CERAMICA ANTICA

I.

Le majoliche antiche.

L' esposizione artistica questa volta non si è limitata alla pittura in tela ed in tavola, ma ha cercato il pennello dovunque potesse apparire, e le majoliche antiche e moderne son tornate in voga, e han trovato ben vasto campo di osservazione. Solo gli uomini, quando poco abbian fatto in vita, non tornano più in voga.

Le nostre majoliche e i loro autori e protetto erano un po' dimenticate, ma la moda talvolta, questa frivola tendenza della mente umana, risuscita i gusti spenti e le simpatie già condannate.

Senza dire de' progressi della ceramica, divenuta illustre ne'castelli o in castel Durante, rammenterò che un Duca di Urbino, tanto la promosse e la favoreggiò, da esser giudicato in sua famiglia dissipatore per questa simpatia scientifico-artistica-industriale. I progressi fatti in tal lavorio si estesero a Pesaro, a Faenza, a Gubbio ed in altre città

italiane, e noi dobbiamo ricordare, come ricorderemo, che ne' nostri Apruzzi molto si fece, e la voga delle majoliche ritornò dopo tanti anni per adornamento di musei e di gallerie.

E sarebbe colpa questa volta il celare che la Toscana, alla quale si debbono certe speciali illustrazioni di stoviglie, fu madre de' vasi etruschi, i quali splendidi apparvero nelle sale antiche, e diedero modelli e forme all' arte nostra. Chi potrebbe dunque negare il debito onore alla Toscana che produsse poi lavori di terra invetriata, i quali non sarebbero cessati in parte, se la stessa Toscana non avesse dato quel singolare ingegno di Benvenuto Cellini, che portò l' arte à vivere tra l' argento il bronzo e l' oro?

Nè possiamo dimenticare un' altro ingegno singolare che lo precesse, e fu gran lume a' fattori di terre cotte, cioè Luca della Robbia. Del quale per non dare alle nostre leggitrici la pena di cercarne le notizie, ripeteremo che Luca fu nativo di Firenze l' anno 1388.

E il Borghini, che spiega le cose chiare chiare, dice di lui, che, sendo scultore ed avendo lasciato il bronzo ed il marmo, si diede a crear lavori di terra cotta, ai quali poneva una *coperta fatta con istagno, terre ghette, antimonio ed altri minerali,* e fece tanti di questi lavori, che i mercatanti ne compravano e ne mandavano per le *varie parti del mondo.*

Bei lavori invetriati e mattoni dipinti esistono ancora nelle fabbriche più antiche d' Italia, e lo smalto di essi, resistente al corso de' secoli ed

agli uragani più memorabili, fece vedere come sin dai suoi remoti tempi originali questa fabbricazione venisse condotta con solidi elementi di composizione. Or s'immagini qual dovea divenire con l'aiuto prestato poi dalla chimica, e s'immagini a qual punto si potrebbe spingerne il miglioramento.

È da credere che gli Arabi, maestri quasi in tutto fossero i primi introduttori di questo modo di ornamentare , del quale essi diedero splendida prova nell'Alhambra, e si lavorò gran tempo e molto sul loro esempio, ma certo la successione diretta ne venne in Ispagna ed in Italia, dove poi il nominato Luca della Robbia ne fece sì utile esperimento per l'arte — Nel XV e nel XVI secolo furono coltivati questi studi per decorazioni — Come in Sicilia ed a Palermo, dove il colosso di Morreale ne dà prove irrecusabili, certe composizioni invetriate entrarono ne' mosaici e divennero altamente decorative. Il ritratto di Ruggiero Normanno, vedesi a questo modo eseguito ed è incantevole per l'epoca. Napoli ha pruove di mosaici siffatti tra le colonne di antichi sepolcri ed in certi prospettini e interni delle chiese. E fuor di Napoli basterebbe indicar le cattedrali di Capua, Benevento, Salerno, Sessa con la famigerata tribuna e la colonnetta del cereo pasquale per darci ragione. Fin l'uso de' nostri pavimenti parte *ab antico* da tradizioni Arabiche ed Ispane. Il mosaico poi si cangia in majolica a mosaico. Nel monistero di Donna Regina si trovano commisti ai mattoni di pavimenti i piccoli stemmi delle famiglie che avean dato fanciulle al chiostro. Ed oggi, oggi ancora restan visibili colà.

Vengo assicurato che anche nell'antico convento di Sant' Arcangelo a Bajano v' erano di siffatti pavimenti e quelle suore dovean sapere da quelli stemmi a quali famiglie appartenessero, e dovean sapere che in quelle loro famiglie si pompeggiava, mentre esse restavan condannate al silenzio, alla forzata preghiera, all'astinenza. Così conciliavasi l'aristocrazia delle forme con la religione convenzionale. Noi non parleremo di Amalfi, di Ravello, delle chiese che volgonsi al lido Adriatico e d' altri luoghi dove questo retaggio d'arte antica si manifesta in frammenti. Gli studi del Salazar sui monumenti dell' Italia meridionale che hanno il pregio di una febbrile volontà ce ne dispensano per ora.

Ora la esposizione della parte ceramica riunita in queste sale, fu degnissima d'ogni considerazione, in quanto che le arti del disegno vi ebbero gran parte e mostrarono che gli antichi non andarono errati, quando stimarono potessero decorare con essa splendidissime gallerie.

Per la sezione che risguarda le nostre fabbriche di Abruzzo, la collezione apparve svariatissima, presentando piatti d'ogni misura, mattonelle, vasi, anfore, boccali, e sino ciò che un tempo serviva a decorar le farmacie.

Questi lavori artistici di ceramica vennero fuori dalle case nobili e cittadine, e piombarono nella esposizione, come un popolo che scenda dai monti ad invadere nel suo cuore un paese. Fortuna che questa invasione di majoliche non fosse da paragonare a niuna invasione barbarica, anzi noi dobbiamo registrarla come invasione di civiltà.

E la civiltà ebbe per interpetri e rappresentanti fra i nobili, il Filangieri, il Carafa, il Castelcicala, il Bovino, il Campodisola, lo Spinelli, il Terviteri e poi l'Aliprandi, il Franchi, il Taccone, il de Riseis, il Rubini etc.

Tante e tante majoliche furono in tal mostra raccolte, che si ebbe il bisogno di una specie di guida per ben distinguerle e apprezzarle: ma anche in esse non tutto ciò che si rilevò fu bello, nè tutto ciò che videsi inquadrato giustificò la ben adorne cornice.

Furon precedute da lavori in cera, da statuine in terra cotta, da gruppi attribuiti quasi tutti al Sammartino, ma probabilmente del Celebrano, del Bottiglieri, di Nicolò Fumo, del Viva, e più statuine e figure in legno attribuite al Picani, al Somma, al Mosca. Più fu veduto nell'accozzaglia un bel pezzo di scoltura avoriale pregevolissima, con tre figure che rappresenta un tempo nel quale più non possiamo svagarci.

Solo notiamo che un essere stravagante fra gli artisti fu l'autore di molte opere in cera, Cate[illegible] de Julianis. Dopo un acerbo dolore sofferto in c[illegible] suo, volle visitare un sepolcro dove ossa a lei care riposavano. A suo tempo le chiese chiudevano in seno i cimiteri. La vista degli estinti ridotti a scheletri deformi le commosse il cuore ed elevò la mente di lei. Ella divenne autore di cimiteri scolpiti e si piacque di ossa spolpate, di tombe scoperchiate, di persone disfatte. La città nostra restò atterrita dai piccoli *scarabattoli* ch'ella formava, e i preti se ne giovarono. Su per giù tutti questi la-

vori ingegnosi appartennero al secolo XVIII, e ci duole che là storia dell'arte manchi di tanti nomi di questi artisti speciali. E dobbiamo ritenere che Francesco Antonio Grue, chiarissimo padre delle Aprutine majoliche, avrebbe perduto la sua nominanza popolare, se le sue majoliche non fossero state adoperate ad usi domestici. Così tanta parte di gloria gli recarono, per quanta altrimenti, forse, non ne avrebbe raggiunta. Da Francesco, nasce nel 1653, Carlantonio che pingeva paesi e lavorava per benino lo smalto. Morto nel 1722, Aurelio gli succede. Questi protetto dai signori Acquaviva lascia il suo rustico paesello e fonda un opificio di majoliche ad Atri. Di altri Grue non parliamo. Basterà dir che Francescantonio figlio di Carlo fu poi destinato con suo figlio alla fabbrica di porcellana a Napoli, e l'ultimo de' Grue morì nel 1799.

Ebbero dunque i Grue il periodo dell'incominciamento e quello del perfezionamento, per modo che non tutti i loro lavori si rassomigliano, e noi preferiamo quelli che nell'insieme hanno una calma o bassa intonazione tale, da non ferir gli occhi, poichè sendo ben pochi i colori de' quali si poteva disporre in quelle pitture e cotture, il più grande intendimento era di metter nel piatto, nella mattonella e ne' vasi sempre la più possibile armonia di tinte. E per nostra opinione ciò che parve bello come vivezza di colore e smalto ne' lavori che chiameremmo di Corte Urbinate o dello stato romano, non ci dà soddisfazione quanto talune cose ben riuscite delle majoliche Apruzzesi.

Ancora è da ricordare che le riproduzioni di disegni a colore che facevansi su queste majoliche erano per consueto le composizioni di artisti celebri, per modo che vi si trovano memorie Raffaellesche, Caraccesche, e paesini quali veramente appaiono un incanto, rassomigliando talvolta alle tavolette che dipingeva Salvator Rosa per viver e talvolta facendovi quasi vedere un tocco dipinto che si avvicina alle tele dei Masturzo, dei Gargiulo, de' Pagani, ecc.

A chi ha buon occhio e pari discernimento è facil cosa notare che ne' contorni sbavagliati è traccia di mal cottura, ne'neri e duri v'è traccia d'imperizia.

Di questa immensa quantità di oggetti sarebbe impossibile descrivere per minuto, tutto che si trovasse di grazia e di valore ornamentale. Ciascun possessore avrebbe ambito la descrizione d' ogni oggetto o per lo meno di molti. Noi diremo che veramente molti degli espositori furono emuli fra loro ed anche talvolta un solo oggetto valse una intera collezione. Come in tutte le cose artistiche non è mai questione del molto, ma sì è questione del bello. Noi eviteremo dunque la soverchia parzialità nel ricordarle.

Per chi nol sappia buono sarà il dire che quando s'incominciò questa fabbricazione di majoliche, la parte pittorica era naturalmente scarsa; era un sol uomo l'artista, indi (1655) alcuni pittori che non trovavan da fare si ripiegarono a questo modo di dipingere, e taluni non vi riuscirono, e perchè bisognava andar solleciti e non vacillare nella

mano, si adottò il sistema di replicare in quel genere i quadri più celebrati. Di fatti noi trovammo fra queste majoliche la replica non solo di figure e di putti della buona scuola, ma quella di quadri rinomati di Annibale Carracci, del Guercino da Cento, ecc. In una mattonella di questo genere leggiamo così segnato il subietto *Bacco avendo trovato Arianna abandonata sopra un' isola sin namora e si la sposa. Gentile.* E questo Gentile n' è l' autore un po' digiuno di lettere.

In molti piatti, anche di quelli usciti da' Grue, si trovan di sotto tre incavi che servivano a reggere con istecchi di legno i pezzi di lavoro che si asciugavano al sole.

Tra le mattonelle di proprietà Castelcicala e quelle di proprietà Rubini trovammo espresso lo stesso subietto dell' *Ester svenuta.* In quella del Rubini con forma più picciola, e con figure di più che in quella del Castelcicala, n° 565. La collezione Rubini figurò anche in San Martino: le altre eran chiuse in case private e poche opere venner fuori dai depositi degli incettatori.

Nella mattonella 264 trovammo, per esempio, replicato non un quadro italiano, ma un quadro francese di Simone Vouet, e potremmo indicare man mano tutte le ripetizioni di figure fiamminghe, come vi si notarono, più la ripetizione di un quadro di Coypel, pittore di corte. La qual cosa ci mostrò che nel tempo del fiorire dell' arte ceramica e nella voga delle majoliche figurate, i pittori non si opponessero in veder replicati i loro quadri con quel mezzo, mancando allora la lito-

grafia e gli altri modi solleciti e riproduttori per la propagazione di un lavoro applaudito.

Vero è che i colori, perchè pochi, nella pratica della esecuzione, non potevano recare ai riguardanti lo stesso effetto del quadro, ma vi si suppliva da' più intelligenti con un accordo convenzionale graduato e staccato alla meglio fra l'avanti e l'indietro.

E ci recò non poca soddisfazione nell'animo il vedere che in questa mostra non solamente coloro che avean collezioni si presentarono, ma ancor quelli che avean pochi oggetti, e, tra gli altri, è da citare un piattino con *Ercole* del Correale n.° 125 e un altro *Ercole* che ha atterrato il Dragone delle Esperidi, con la sua scritta giustificativa, n° 35, ec.

La Contessa La Feld presentò vasi bellissimi per eleganza di forme, così il barone de Riseis, così i signori de Angelis e Salvati presentarono un piatto con uno stemma di famiglia lunato ed una bella composizione, e, quel che è più, di tinte non accese. E qui i non conoscitori sappiano che nelle tinte dolcemente accordate sta il buono e raro meccanismo pratico, e per certuni pezzi grandiosi sta la maggiore difficoltà a punto nell'uguaglianza e nella parsimonia di gialli crudi.

Gli Abruzzi o i castelli davano così per la vita quegli oggetti che Pompei dava per la morte. — Pompei dava urne, vasi lacrimali, lucerne, patere, gli Apruzzi salsiere, brodiere, orciuoli, bacili, piatti, quadri e candelabri. Gli oggetti di uso allora, oggi son di museo e tra sì nobili signori, taluno forse regalò per cibarsi al colono quel piatto

che dovea riprendere dal colono stesso, o ricomperare dall'incettatore, e talun d'essi, — e ciò non è offesa — comperò a Parigi o altrove il piatto rapito o regalato con lo stemma della propria casa.

I Grue e i Gentile, cioè Carmine, Giacomo, Bernardo co' lor seguaci non firmarono sempre le loro opere, ma quando si richiedeva dal committente e il lavoro era fatto per andar fuori, vi segnavano il nome. Così trovammo sotto una mattonella *G. D. Grue jussu Mondelli,* e in altre gli autori segnanti pure con iniziali. Senza illuderci oggi, dobbiamo chiamarli non pittori, ma abili artisti lavoratori.

Altri singolari pezzi vidersi in questa mostra, ma neppur per metà, si potrebbero cennare. Se ne dovrebbe far catalogo illustrato.

È nostro debito dire che le più larghe collezioni vennero dal signor Pasquale Tesorone, del barone Aliprandi, del signor Scognamiglio, del duca di Martina, del cav. Franchi, del comm. Pompeo Carafa di Noja.

Ricorderemo di questa ultima collezione il piatto con una bellissima figura, tratta dal Caracci, disegnata egregiamente, Plutone o il Dio del fuoco num. 500, e i numeri 499, 501, 511 *bis.*

Della collezione Franchi, più copiosa, ricordiamo i numeri de' piatti, dischi e mattonelle 294, 302, 304, 306. E in questi numeri ammirammo paesel[illegible] che si stentò a credere col meccanismo di pittura ceramica eseguiti. Il pennello su carta o la matita non avrebbero potuto quasi far di più, e ricordiamo altresì i numeri 260, 261, 266, 268, 278, e potremmo citarne ben più, sagacemente racco[illegible]

Il Congresso archeologico ha tolto in considerazione questi lavori antichi e moderni, e noi abbiam fede che i Ginori, i Farina, i Giustiniani ed altri, seguaci del primo lancio italiano, cercheranno di emularsi e di vincersi scambievolmente per decorare edifici in questa sì bizzarra e sì splendida maniera, cioè sopperendo con la majolica la pittura il marmo, e la scoltura decorativa che nelle abitazioni private divien costoso.

II.

Le porcellane — I bis-cotti (*biscuits*).

Comunque io non vivessi tra le abitudini del gran mondo e non tenessi punto a quella pompa apparente con la quale taluni uomini intenderebbero rendersi considerevoli, pur nondimeno debbo confessare che l'adozione della bella porcellana negli usi domestici nobilita la mensa e la colezione, e chi ne usa.

La bella e tersa porcellana rappresenta la decenza, il candore, la eleganza.

Quale umiliazione è mai quella di offrire una tazza di caffè in un recipiente prosaico, brusco, mal colorato, destituito di belle forme.

Oh se gli uomini trasparissero come la porcellana!... quante minori delusioni nella vita umana.

Fin dall'alba del vostro giorno adunque voi avete bisogno di stare in compagnia della buona e bella porcellana, e più tardi, sia pure un piatto di lenticchie — pel quale fu venduta una primogenitu-

ra, una graziosa scodella vi renderà pregevole ogni cibo; una elegante ciotola vi renderà più accetto il vostro brodo; una trasparente salsiera vi farà meno pensare alla mistificazione di un intingolo, talvolta incomprensibile.

La buona porcellana a tavola si rende quasi indispensabile, dal momento in che le medicine si presentano in recipienti sì nitidi ed acconci.

Nelle demolizioni delle carceri fratesche a Santa Maria la Nuova si trovarono le antiche scodelle con le quali davasi alimento ai frati condannati alla carcere. Quale orrore! Co'caratteri del *Mane, Thecel* v'era scritto: *Astinenza — Penitenza!*

Il vetro precedè la porcellana negli usi antichi. I Romani si servivano dei vasi greci o fenici — Lavoratori vetrari vennero a Roma nei tempi di Augusto.

Non ripeteremo quello che della porcellana fu già detto, cioè che i Cinesi ne fossero i maestri. Certo è che Marco Polo, italiano, fu primo a parlarne, annunziandone la bellezza e la specialità. I Portoghesi nel 1517 ne recarono i primi saggi nell'Europa, dopo aver viaggiato nella Cina; e un gesuita, missionario, ne cominciò a disvelare il segreto: e nessuno meglio di un gesuita poteva essere acconcio a scovrire i segreti di casa altrui, poichè tanto nella Cina quanto nel Giappone, la fabbricazione della porcellana restò ben a lungo un segreto: segreto che, dir voglio, ebbe assai più lunga durata di quello della pittura ad olio e di altre scoverte. Ed era ben regolare; perchè i Cinesi della porcellana facean dimore e torri.

Il barone Roetocher, chimico alla corte dell'Elettore di Sassonia, affascinato dal bello delle cinesi porcellane preparò gli elementi delle manifatture, divenute tanto famigerate dappoi, e distinte da segni e da marche, le quali sono oggi pari alla cifra di un autore sul proprio quadro. Questi contrassegni non usati spesso nelle fabbricazioni di Napoli resero difficile il riconoscimento de' nostri lavori più antichi.

Reamur, analizzando, trovò altro elemento per la porcellana, e la fabbricazione di Sèvres attirò anch' essa gli occhi dell' *egro fanciullo reale*, non solo, ma delle corti europee: le labbra dei ricchi e delle belle si posarono sugli orli del vaso; e si potè ripetere all' ammalato:

. . . . . intanto ei beve,
E dall' inganno suo vita riceve.

Il lusso s' impadronì del trovato. Dalle memorie del marchese Dangeau sappiamo che i mandarini venuti a Parigi nel febbraio 1685 *achetèrent et emportèrent un grand nombre de belles glaces de porcelaines et d' emaux pour la galerie de leur roi.*

Nel 1735 la Toscana nella sua fabbrica di Doccia, fondata dal marchese Ginori, volle emulare quella di Sèvres. E non omise niun mezzo a riuscire, cioè raccolta di terre minerali, chiamata e concorso di artisti. La simpatica porcellana fu allora un attestato di progresso, il quale divenne poi un attestato di arte.

E veramente quando si veggono così pure nel colorito, così ben piantate, così modellate le crea-

zioni di porcellana, si dee dire che anch'esse sono figliuole predilette dell'arte. Esse divengono un' opera di gusto sì gentile e sì bello, che si vorrebbero ingoiare per dolcezza. È un peccato che gli orli di una tazza non abbiano sapore. Non sarò tacciato di leggerezza parlando così. Sono stato sì grave, e forse così noioso nel parlare delle antiche dipinture, che potrò consentire a me stesso un po' di lepore nel parlare della porcellana.

E pigliato o strappato da me e dai miei gentili lettori il permesso di sbizzarrire, ricorderò che un giorno Voltaire inviava uno squisito dolciume in un bel piatto di Sèvres ad una distinta marchesa. Il dolce era assai ben lavorato, il piatto era più squisitamente eseguito.

L'illustre uomo ebbe in riscontro ed in rendimento di grazie un biglietto così concepito: *Il dolce del quale avete deliziato la mia mensa fu degno de' Numi. Per serbarne viva la memoria riterrò meco ancora il piatto.*

Ei rispose con una parola: *Cara memoria!*

E gli costò caro quel dono certamente.

I deliri per la porcellana furono nella storia dei fasti patrizi o aristocratici non meno celebri dei deliri per la pittura, per le armi, tantocchè a Napoli si deve la perfezione di una fabbrica di porcellana che produsse i famosi *biscuits,* o porcellane biscotte, nate nella mente e vaghezza di un re, Carlo III, sino dal 1736. I bis-cotti artistici fecero il giro dell'Europa e resero illustri i nomi dei principi protettori, non ecclissandosi che nel 1821, nel qual tempo cessò la lavorazione.

Ne' giorni della mia adolescenza vedevasi ancora là dove oggi si apre il giardino reale guardato da' cavalli di bronzo — dono dell'autocrate russo a Ferdinando II — un edificio che chiamavasi *palazzo della porcellana*. Le vicende politiche impedirono la continuazione dell'uso, come notammo, e quelle opere restarono come opere di museo. Gli ultimi Grue, cioè Francesco Antonio e Francesco Saverio, furono chiamati alla fabbrica della porcellana, e il primo è autore di tutti quei piccoli busti che s'incontrano nelle collezioni; ma il Taglioli-ni fu il Canova dei *biscuits* e due bravi, uno detto *Ciccio,* l'altro *Peppe,* che nel dimandarsi così nascosero il loro nome di Francesco Gallo, e di Giuseppe Giordano, forse della famiglia di Luca. Egli ed essi cominciarono dal riprodurre le statue antiche del tempo greco e romano, i gruppi di Gian Bologna, le figure del Buonarroti, e, quel che è più singolare, tramezzo alla licenza del disegno che invaso aveva già tanto le scuole, i *bis-cotti*, furono di stile purgato e puri come la bianchezza della loro materia.

E in questa esposizione i visitatori restarono quasi rapiti dalla loro grazia e dalla varietà loro.

Vi si trovarono orologi o aggiustamenti per orologi di singolare bellezza ed eleganza, non solo mossi nelle linee, ma adorni di figure svoltate con capriccio, tantochè sembrarono di una pasta ancor molle e flessuosa, con amorini, satiri, ninfe, e con tutta quella moltitudine di mitologici fantasmi, che compendiano la poesia degli antichi.

Se quelli orologi avessero dovuto adornarsi secondo il criterio della moderna scuola artistica, vi

si sarebbero veduti, invece dei putti e delle ninfe, i parassiti del sig. d'Orsi, e invece di Giunone e di Venere, il mendicante infreddito del sig. Alfano, il Caino del sig. Amendola, e i bombardati del siguor Grita.

In quanto a me, mi perdonino i miei giovani amici, ancorchè vecchio, preferisco Venere, e forse una Venere *inutile*, a fronte di un sozzo parassita ubbriaco.

Piacemi ricordare in questa mia rassegna gli orologi esposti dal duca del Galdo colla statuina del tempo in cima; quello della principessa d'Angri, che piramideggiò in una botte con satiri; l'orologio della principessa del Cassero; quello della duchessa di Bovino anche col personaggio del tempo fatale — Ahi! — e gli altri orologi più o meno belli, vestiti, adorni e circondati di sculture.

Oh se questi orologi battendo le ore, che non battono più, potessero ricordare certe ore di famiglia, certi arcani diletti — ore di ritrovo, di gaudio, di amabilità operosa — quanta messe di storia, quanta rinnovazione di affetti, quante cronache!

Che si vuol da me, vecchio scrittore di riviste? io ho pure le mie velleità di critico — Esse mi accompagnano al sepolcro con le mie ultime illusioni, anzi mi vi spingono dolcemente.

Io considero la bella porcellana come una bella donna. La *donna è cosa mobile e leggiera*, é la tazza è cosa mobile e leggiera.

Cric.., e voi perdete una bella tazza.

Cric.., e voi perdete una bella donna.

La tazza *se brise*; la donna *s' égare, s' enfuit*.

Tenete la porcellana come la donna, la donna come la porcellana, lucida, netta, ben conservata, ma se voi permettete ai profani di toccare la donna e la porcellana, la porcellana e la donna — finirete col dire come Sganarello: *Ah, mon Dieu, ma femme est cassée !*

Voltaire osserva l'*ancien usage des sculpteurs de mettre des esclaves aux pieds des statues des rois*, e dice: *Ils devraient les mettre aux pieds des belles dames.*

I *revisori* dei tempi che furono non mi avrebbero permesso questo innocente ingenuo paragone tra la donna e la porcellana, ma poichè oggi non esistono più revisori, e neppur *revisori dei conti,* tiriamo innanzi.

Il conte di Montesantangelo ci offrì nella mostra un servizio da caffè con tazze, adornamentate in rilievo. Io ringrazio il conte del caffè: quel caffè che non ho bevuto, sembrami delizioso alla vista di quelle tazze!

La principessa di San Marco ci presentò una famiglia reale *biscotta*, cioè *en biscuits*. Che volete che io dica? — *biscotta* o no quella famiglia mi è simpatica — È un bel pezzo di lavoro!

Il marchese di Campodisola, e una signora che non nomino, ci presentarono dei costumi passati. Sono carissima cosa. Mirando i presenti, non oserei dir male de' costumi dei nostri padri!

Il cav. Tesorone ci presentò il *combattimento delle Amazzoni*. Altro bel lavoro in *biscuits* con animate figure. Egli stesso, il sig. Tesorone non saprebbe con chi stare, se con le *Amazzoni* o coi loro nemici.

Ricorderò quell'Endimione del marchese d'Ayala; quel Ganimede, quel Prometeo di Montesantangelo; e, per certe figure, non avrei osato consigliare —toccatele. La vetrina dicea: *Noli me tangere.*

Tutti conoscono le nostre idee già espresse sull'uso e sull'abuso del nudo. Non lo vogliamo obbligatorio, accademico, ma nella scultura la pompa de' cenci lasciamolà ai *pastorai,* e rimandiamo gli ammiratori di tal roba al presepe.

— Che cosa vi pare di quella schifosa statuina così ben fatta? dimandava un ammiratore della presente scultura ad una svelta signora.

— Scostatevi, rispose la signora all'ammiratore, ch' ella non ammirava: mi par proprio di sentirne il fetore.......

Non dirò de' piccoli busti che qui si videro degli uomini più celebri nell'antichità, modellati con una stecca gentile, e de' busti colorati in porcellana con vaghe fogge e aggiustamenti del tempo in che que'lavori si conducevano. Tra queste porcellane ne notammo una della principessa di Torella, una della marchesa di Bella. — Ah... la *porcellana è simile alla donna*, bella, lucente, gentile.

Nè possiamo dimenticare la ragguardevole collezione Charleswort, che si distendeva anche in altri oggetti, cioè non solo in porcellane, ma in collane, in lavori di acciaio, ec. come la bizzarra collezione del duca di Martina.

Niuno seppe rifiutare un' occhiata a un bel carro del sole che si faceva innanzi col suo bellissimo auriga. Esso vincerebbe ora il premio alle corse, anzi farebbe venir volontà di veder nudi i nobili condottieri.

Il marchese Tertiveri presentò come pe'quadri la sua piccola dote di casa in materia di porcellana — Ercole e Jole in *biscuits*, ec. Sambon vi presentò Leda col cigno; —il tempo e la bellezza, ec. Non mancarono i re, i filosofi, Alessandro, Diogene, Platone, Lucio Vero, Settimio Severo, Pitagorà, Omero, anche Paesiello, tutti in *biscuits*. Il marchese Gerace vi presentò parecchie cose, tra le quali un Aiace. Qual rispetto di antico in quelle forme, in quelle allegorie! Nobili napolitani chi osò dire, non vi occupavate di nulla?

Fu ammirata Minerva, con la Giustizia, sempre ben rappresentata e mal giustificata. Tra i gruppi amorosi si scorsero molti seducenti Mercuri disegnati e contornati, sì da far vedere che il nudo è indecente quando è male scelto e mal eseguito, ma quando è elegante e non cercato tra il marciume de' corpi umani, è atto a destare l'ammirazione.

E perchè di tutti e di tutto non si può dire, ora, ricorderemo di sbieco con un sol atto di ammirazione le camere speciali de'Sambon— Tesorone — Duca di Martina—e del principe di Satriano Filàngieri, per parlarne poi, di fronte.

Tutto calcolato, a noi parve che in questa mostra di porcellane i tempi nostri, val dire i tempi del telegrafo e de'cannoni formidabili, punto non vi guadagnassero. A creare per distruggere siamo forti, ma non ancora sappiamo distruggere per creare. Anzi per conchiudere non sappiamo se tutti i nostri giovani scultori potessero oggi modellare come i Pistrucci, i Tagliolini, i Verdone, i Gori.

PITTURA DI MANOSCRITTI

Dopo le pitture, le scolture, le majoliche de'tempi de'nostri avi, dopo le spade che s'incrociavano fuori la patria per divenire poi oggetti di museo, cerchiamo ancora un momento di sosta, un giorno di tregua, e riposiamoci tra i libri, i manoscritti, i codici, le pergamene. L'arte che noi andiamo studiando si posa e si svela anche fra essi, per l'opera assidua de'miniatori, i cui nomi è grato rinvenir dopo tanti anni in un Dunila, goto, Giovanni da Capua, Leone, benedettino, Silvestro Camaldolese ed altri in massima parte frati. I bruciamenti delle Biblioteche a partir da quella de' Tolomei (639) distrussero molte storie e molti nomi. Però ai pochi ci atteniamo e facciam leva su di essi.

Questa parte della Esposizione fu la più deserta. Quando Algasia ed Edibia, quando le donne massaggiere andavano ad interrogare nelle solitudini della Tebaide, nella Tracia e in tutta la Palestina, ma sempre in remoti luoghi, la sapienza degli antichi, che di lontano reggeva il mondo; quando gli imperatori visitavano Diogene, e i vincitori volcano rispettato Archimede, quando da un Sultano si chie-

deva il dotto Alì a scambio di 6000 schiavi, e quando Teodorico si abbassava innanzi a Boezio, questi uomini non si andavano certo a rintracciare fra le orgie de'gaudenti o tra la folla del popolo ebro-festante. Appartiamoci dunque. Le belle non ci seguiranno in queste camere più romite..... Forse ascolteremo lo strascico delle loro vesti di seta, forse le profumate chiome manderanno un'aura imbalsamata sino a noi; ma noi saremo savi, e rimarremo attenti fra queste vetrine, non piene di fiori mentiti, di gioielli, di nastri, di trine, ma di vecchie carte e volumi. Però l'adagio dice: *a tavola non s'invecchia — tra i libri sì.*

Pur nondimeno io esclamo—potessi vivere e conservarmi quanto un libro?

Per questo spirito di conservazione il vecchio mondo, non è perduto, l'istruzione non interrompe i suoi annali, e come gli amici che più si stimano, gli amanti che più s'amano, i figli che più si prediligono sono quelli che più stan lontani, i libri che più si rispettano son quelli più lontani dal nostro tempo. Così gli uomini e i frati di un dì ritornano vivi nelle loro opere per dritto di antichità e ne veneriamo l'effigie e la parola. Lo stesso Rénan dice che i frati di un tempo furon la successione de' filosofi.

Protettore de' frati e di ciò che entra nella vita e nelle consuetudini fratesche, non mi scandalizza l'ordine cupo del silenzio, la comunione degli studi, in una fredda Biblioteca, la rigidezza del consiglio. Le son tutte cose codeste che mi piacciono, nè duro fatica a credere che molti Principi e Impe-

ranti del Medio evo lasciassero il regno per vestirsi e unirsi co' frati. Così fecero più Dogi tra i quali tre Partecipazii, così Giacomo marito della seconda Giovanna, lasciandola di botto e quasi balzando da letto per farsi frate, così l'imperator Carlo V, disertando dalla politica e dal regno per raccogliersi nel monastero di San Giusto all' Estremadura e mi va proprio a sangue quell' Alfonso I d' Aragona che tanto dilettavasi di cibarsi in compagnia de' frati di Monteoliveto, anche lasciando la sua Lucrezia. Io mi vestirei frate dimani, per lasciare manoscritti un po' studiati e non avere alle spalle il tipografo che grida *Il torchio aspetta.*

Se il mio lettore lo consente, dirò che noi dobbiamo la sapienza agli arabi, ai sacerdoti ed ai frati. Questa non è una buona ragione per divenir turchi, preti o frati, nè è una buona ragione da permettere che il mondo moderno fosse invaso da preti, da frati, e dagli arabi, ma è ben ragione per rispettarli.

Ne' chiostri si maturavano grandi idee, ed..... *olim*... sorgevano uomini singolari. Basti ricordar che un frate fu inventor della polvere. Gli arabi cominciavano dal farci leggere e contare, Abul Arwad creò una grammatica, cui tenne dietro il primo dizionario. L' arabo Cheic-al-Islam dice — *È comandamento pe' Musulmani la ricerca della scienza* — Essi ci svelarono il cielo con l' astronomia, ci curarono de' mali con la farmacologia, insegnarono ai Franchi come fare i panni e co' caratteri cifrati cominciarono a dar preponderanza agli ornati che dovevano poi decorare edifici, vestimenta, creare

gli arabeschi nelle stoffe più lussuose, e portare fin sui libri il contorno di ornamentazione al testo, e la cifra rabescata nella prima lettera. Ecco la pittura che si rivela secondo gli usi dotti o anche gli usi de' barbari, i quali pingevano il corpo umano per vaghezza pittorica.

Ed eccoci ai manoscritti miniati, cifrati e rabescati, opera spesso di frati laboriosi e pazienti. I loro nomi in buona parte son fuggiti via: i libri no. Mi ricordo ancora di un quadro di Holbein rappresentante un vecchio frate che lavora ad un manoscritto ed un fraticello apprendista; che caro quadro! Mi ricordo ancora di aver visto nella biblioteca reale di Parigi una Bibbia miniata, presentata da' frati di San Martino di Tours a re Carlo il Calvo (869) con questo fatto in miniatura dipinto. I costumi vi apparivano delineati, pria da' frati, indi dal Re.

Ne' fregi, nelle decorazioni e negli ornamenti trapariscono tempi e costumi e nelle opere letterarie raccolte in questa sala, traspariva mezzo mondo passato. Il progresso del tempo scorgeasi non pur da' caratteri, che perdevano man mano il tipo arabico puro, il gotico, il medioevale cattolico, ma dalle figure che s'allargavano nelle forme, e deponendo la secchezza troppo pronunziata. Così al semplice rabesco s'unisce poi la figura innestata, e il colore lascia a poco a poco una specie di *minio*, colorazione obbligatoria, che diè nome al miniaturista, appunto perchè si adoperava in tutto a larga mano, come nelle pitture pompeiane. Del minio antico non si poteva far di manco. Era un colore trop-

po bello, e sino il testo si facea rosso! I miniaturisti costretti a straziar gli occhi a miniare, salutarono con grande entusiasmo non solo quell' *onor d'Agobbio*, cioè Oderigi che fin dal 1209 miniava in Vaticano, ma quel Franco Bolognese suo allievo, quel Deodato e quel Salvino degli Armati, inventore degli occhiali, che si moriva a Firenze nel 1317, per modo che, secondo Baldinucci, al vecchio Oderigi si dovrebbe la chiamata a Roma di Giotto e una parte della gloria del pittore si dovrebbe al miniatore, prima del quale goffamente si pingeva a minuto. Il prof. Saraceni ricorda un messale del Duomo di Chieti scritto da Pier Diacono (1064) e alluminato da Teodoro chierico. I frati di S.ª Maria in Porcile sin dal 900 eran manenti famosi.

La miniatura divenne, per così dire, l'orificeria de'libri, ed ebbe tanti cultori, oggi ignorati (sebbene il Baldinucci ne ponga diversi fra i pittori in pregio), che perderono gli occhi per soddisfare le esigenze del pubblico, il quale dimanda sempre il doppio di quello che gli date, ovvero che presentate al suo giudicio. Di fatto queste miniature di libri in origine erano ben semplici, cioè pochi tratti fuori pagina descriventi un fregio e le iniziali segnate in minio ai capoversi. Indi si volle assai più, e si spiegò quello che noi chiameremmo *il lusso della parola — C'était le luxe qui glissait par tout et même dans les livres de l'Eglise!* (Così Delècluze). Nè dobbiamo dolerci del lusso che s' insinuava tra i libri, poichè al gusto e alla bellezza de' formati, de' caratteri, delle figure e delle ligature altresì, noi siamo obbligati della molta diffusione delle opere, le quali,

ricche di tanti adornamenti, andarono a posarsi tra i cresposi veli delle belle, e fra le mani talvolta di un rustico condottiero di bande, che volea mostrarsi istruito, rendere splendida la sua magione ed elevarsi al potere. Così ci avviene di trovare uomini, non dotti, affezionati a libri ed a librerie, solo per simpatia di cosa che ben si presenta. L'arte che adorna è madre di queste simpatie.

Dandolo ricorda i tanti ammiratori delle vite di Plutarco, e noi potremmo citare più egregi uomini che non uscivano a diporto senza il loro volume prediletto, e molti che morirono tenendo sui loro piedi, o sotto il loro capezzale un libro che guardavano con affezione, così come avvenne al Pontano, a Teodoro Gaza ecc. Nè dobbiamo dimenticare una parola di Carlo Rollin, cioè che i libri si fanno leggere, allorquando si presentano con forme seducenti.

La miniatura fu dunque il lusso de' libri, e le sue illustrazioni giovarono alla conoscenza de' costumi. Il codice membranaceo benedettino *Legum longobardorum* che qui trovammo, ci fe' vedere precisamente come vestissero i duchi di Benevento e i principi Longobardi.— Longobardi e benedettini (sacro e profano), si mescolarono tanto in un tempo, che i caratteri oggi si chiamano longobardi-benedettini. La scrittura in lettere rosse, sembra avesse voga sino al 910 e sino al 1123 sembra avesse voga la scrittura longobarda. I signori d'Ebner, d'Elsenbach e Schneider co' manoscritti delle loro Biblioteche han fatto conoscere agli stessi francesi certi loro costumi e vestimenti. Ricordo anch'io i

libri della cara cattedrale di Strasburgo, pria del foco di guerra. I francesi, che ambirebbero far derivare altresì l'uomo e la donna dalla loro creazione, attestano che la parola miniatura, e quindi l'arte miniatoria, derivi dalla parola *mignon*, *mignard*, cioè cosa piccina, gentile, ecc. I latini la definiscono *coloribus aqua diluitis.* Per noi lo stile *minuto nacque dal miniato.* Da minuziare, miniare.

E nel far minuto, più che i contorni de' messali e le adornezze de' libri corali, sono a vedere gli uffici della Beata Vergine, libro che donne ed uomini, in tempi storici amavano, oltre a' preti, recar con loro; e Carlo VIII, e il contestabile di Montmorency, e qualcuno dei Medici, e Ludovico Sforza, e il cardinale di Richelieu, e sino il nostro Ladislao, re, dappoi che fu guarito dal mal di sciatica, usò recar seco un ufficio della Beata Vergine (*l'Ufciolo de lu re*).

Ecco dunque la ragione del lusso di questi uffici, portati, chi sa, anche sotto una cotta d'armi. E qui in questa nostra esposizione ne trovammo di belli e molto pregevoli, uno proprietà del principe di Torella che fu già di Ferrante I aragonese, un altro che passò per le mani de' Visconti e de' Gonzaga, ora del sig. Borrelli.

Le nostre biblioteche, gli archivi, i monasteri si sono spogliati, e ci han prestato i loro libri. Un dì avevan dono di grandi case *cum cellis et libris*, ed oggi.... han perduto l'una e l' altra cosa.

Il vantaggio dell' oro, dice Erodoto, non sta nel formar l' oro (Χρύσον Ποιεῖν) ma nel farne godere altri.

E prestando si fa godere. Ora io penso che molti quadri potranno forse vendersi; ma la massima parte di questi manoscritti torneranno alle loro vecchie abitazioni, alle quete loro dimore, nè sarà questo il caso di mandar buono il proverbio arabo, cioè *non prestare il libro, la donna, il cavallo,* perchè non ti saranno resi, o ti saranno resi inservibili. No, questi manoscritti e questi libri torneranno inviolati a' lor possessori, e perchè? Perchè un cristallo impedì di toccarli, o si toccarono *quicly*.

Io li guardai però e li toccai, come il visino di un bimbo — Oh i bei libri corali qui esposti, oh i *messali*, oh i breviari! — Stetti per farmi frate. Nè quelli che mi conoscono novellatore un po' libero credano ch'io sarei stato più vago di osservare un *Decamerone* o un *Novellino* o il trattato di *mascalcia* di quella regina Bona di Polonia, tre volte Bona. Punto di ciò. Il Decamerone avrebbe potuto far dire:

Maledetto fu il libro e chi lo scrisse.

e quel trattato di ricette misteriose, Dio sa che cosa mi avrebbe prodotto; ma quei messali sfogliati da tante mani, in tante occasioni, per conforto di tanti creduli o credenti, mi dava maggior sollievo di una fandonia narrata bene. Sì lo confesso, in certi antichi libri ho veduto l'autore che delira, in altri l'autore che vuol far delirare.

E la badia di Montecasino, questo centro di civiltà e di potere fra noi, che dopo san Benedetto diede pur tanti uomini insigni, ci mandò in mostra

i suoi messalì e i suoi libri corali. E i suoi messali partono dall' XI secolo, quando i frati con tutta la loro abituale riserva non stavano neppur sicuri, perchè in tutti i tempi il più gran ribelle è colui che bada alle sue faccende e non si cura d'immischiarsi nelle altrui; cioè chi cerca di non divenire schiavo e di non ridursi ad accettare l'altrui compassione.

Fu tempo nel quale a'frati non bastò pensare a sè stessi, e que' di Montecassino, se sconfinarono talvolta ne' conati del potere, furono d'altra parte i protettori delle lettere, e più degli artisti, come si vede nelle pitture e nelle scolture onde è dovizia nelle loro chiese. Non altrimenti la Badia Cavense, della quale avemmo presenti al guardo i dotti prestiti con obbligo di restituzione. Essa — anche or benedettina — venne fondata appo Cava nel secondo millesimo dell'era volgare, dal principe Longobardo Alferio Pappacarbone, e volge ormai al nono secolo della sua esistenza. Avea diocesi amplissima di oltre dugento chiese, e si componeva di 20 badie e di 91 priorato.

Un po' troppo veramente...., ma quel Pappacarbone principe Longobardo, non prevedeva forse di arrivar sino a noi co' suoi frati miniatori. I codici membranacei della Cava di carattere detto longobardo-benedettino e i capoversi a grandi lettere miniate anche all'illetterato recan oggi stupore.

Si scherza, è vero, e si schernisce il passato, ma si finisce poi coll' apprendere.

Mentre scriviamo della Badia l'abate Guglielmo ne pubblica un saggio storico nel quale tocca non solo dei manoscritti, ma de'periodi importanti della

sua esistenza dal 1011 al 1497 in che si tenne indipendente.

Oltre il Codice longobardo vedemmo eziandio tra i prestiti della Cava una Bibbia miniata tra il 7° e l'8° secolo, un *Beda De temporibus* del secol X nel quale la scrittura romana è unita con la longobardesca: e siccome la scrittura è per noi pittura, ne teniam conto. Un Antifonario con la vita di s. Lupo, lavoro del secolo II, ci presenta anche saggi di pittura miniaturale, che forma paragone con altri lavori e mette in chiaro le differenze di un secolo dall' altro — Un frate della Cava si mostra autore di un Codice membranaceo in un volume *De' sette sigilli*, e questo frate ebbe il vezzo di ritrar se stesso con due teste sulla persona—una giovenile l' altra senile — chiamavasi Benedetto da Bari, e presentava il suo lavoro all' abate del suo tempo che era l' abate Balsamo (1227).

Così ci andammo avvicinando ai già notati tempi del miglioramento e progresso miniaturale in pergamena.

Giungendo al secolo XIV trovammo una Bibbia con caratteri romani e semi-gotici: essa era miniata da un maestro Guidone — Ecco il nome di maestro che mostra come gli sforzi di un fraticello costituissero un' arte che doveva influir tanto nella scuola della pittura — Però noi trovammo nella osservazione di questi codici e pergamene il riscontro delle scuole non pur dello Zingaro, ma de' Donzelli, e potemmo argomentare più liberamente altresì che uelle meridionali province l'arte non solo fosse produttrice ma riformatrice.

Chi guardò dunque i saggi della nostra scuola antica e non ne fe' riscontro nelle miniature de'codici e delle pergamene, studiò incompletamente. È noto che ne' tempi i quali chiedevano ricchi libri con illustrazioni miniaturali, l' arte si sviluppava come studio locale — Il frate faceva il proprio ritratto, quello de'serventi, quello dell' abate, sicchè l'arte quasi nasceva dal vero, e le teste di uccelli e gli animali eran significanza pari a quella che si introduceva ne' capitelli delle diverse colonne raccolte ne'mezzi tempi, secondo fu chiarito da dotti autori tedeschi, de' quali non voglio a pompa ripetere i nomi.

Noi avemmo un' arte nostra *ab antico*. I nostri frati lavoraron muti, e quasi i nostri pittori ebbero da essi l'iniziativa. Poi queti scendevano nella loro fossa e dormivano ignorati, come scrisse un grazioso poeta — il Camerana :

> Oh frate del trecento, o verecondo
> Genio, sfumato come un cirro a sera
> Per il cielo del mondo . . . .
>   Dormi sotto la tua lapide oscura
> Povero frate — oh dormi in pace — un giorno
> La livida figura
> Di un curvo ebreo ; nefasto
> Nibbio dell' arte, andrà vagando intorno
> Al tuo Salterio, al casto
> Amor della tua vita
> . . . e quella santa opra gentile
> Per sempre alla romita
> Ombra del coro verrà tolta . . . .

In un libro di conti dell' Abbazia Cavense si trova notato un pagamento fatto a *mastro Thomaso in*

parte della Cantoria quale ha pigliato a miniare lui e lo suo nipote.

Da queste note oggi noi andiamo raccattando gli autori e i miniatori nostri, e perchè — Perchè noi non avemmo uomini di lettere — artisti, che scrivessero delle cose nostre, e l'arte passò battezzata al fonte Bizantino, ma io non so veramente se quelli detti Bizantini non avessero questo nome per aver dimorato a Bisanzio, anzichè per esser colà nati.

Nella osservazione dunque delle miniature dei manoscritti si rannoda la risoluzione della pittura Bizantina, e qui ricorderò che il sig. Stefano Rossi, anch' egli guardando alcune carte e un vecchio trittico inviato a lui da monsignor Angelini l'anno 1855, discute a lungo sulla foggia del vestire delle figure e riconosce talvolta il costume turco, talvolta il greco, e quasi quasi sarebbe indotto a pronunziare quella tradizionale parola di pittura Bizantina, ma invece che cosa trova? sotto uno stemma... trova queste parole:

† SOR · MARIA · SCVPVLA · D' HO
TRANTO · PINXIT · IN · HO · RANTO

Maria Scupula dunque una pittrice nostra meridionale di Otranto pingeva in Otranto e pareva Bizantina, perchè Turchi e Greci venian sovente in que' paraggi e presentavano lor fogge alla pittrice.

E che questa gente venisse a ripararsi fra noi basterebbe a mostrarlo la vecchia storia del *Bellum Utrentinum.*

Ora a punto per venire a tanta conclusione io ho voluto dir di volo qualche parola delle opere e libri miniati, e se l'età e le forze mi aiuteranno spero anch'io di rivendicare all'Italia meridionale qualche artista ignoto e qualche gloria calpestata. Le miniature dunque sono per me l'indice della pittura antica. Le ho passate di volo in rassegna, le ho toccate, ripeto l'espressione, come il visino di un bimbo, ma nutro lusinga che non sarà questa l'ultima mia parola. E Dio il faccia.

L'ARTE NELLE SALE

DEL

PRINCIPE DI SATRIANO E DEL DUCA DI MARTINA

Considerando l' arte nelle sue varie diversificazioni non si può rifiutare un ricordo a quattro sale, ricche di oggetti di belle arti, disposte con lussuoso e gaio aggiustamento, consacrando ogni antica memoria di famiglia e quasi il ritratto storico d'una dinastia.

Il paese conosceva i suoi cittadini, non le loro proprietà; e questa ultima esposizione mostrava che spesso, dove si crede stia l'inerzia e l' indolenza, sta un' attività speciale, e, dirò, febbrile.

Il cav. Tesorone ci presentava il suo *tesoro* di oggetti antichi, con raccolta di copiose majoliche, da non metter da banda. Egli, non artista, nella sua sola collezione può mostrare che l'arte del vasaio fu vanto quasi esclusivo di certe nostre provincie, al quale contribuirono la tintoria, la vetraria, ec. Egli fe' ricordare che tra i Greci e i Romani molti illustri uomini furon figli di vasai. Il Tesorone raccoglieva altresì quadri, porcellane, vetri-paste, smalti e ne ordinava l' effetto.

I quadri che vi si osservarono avevano subito qualche restauro, ma non infedele tanto da far perdere il carattere e l'impronta dell'autore. Però non tardavasi a scorger fra essi la malinconica e gentile maniera del povero nostro Cavallino, e quella del Ribèra. Una Madonna dello Stanzioni col bambino che stringe la croce, venia pur considerata fra le piacenti sue opere di un colore smagliante.

Tutto riunito egli, il possessore, avea mostrato di aver rinunziato alla tradizione delle forbici, per illustrarsi nella nobile tradizione delle arti.

Abbiam veduto le battaglie — ora è ben ragione che vediamo le armi.

Le armi non ci potevano venire che da casa Filangieri. Una casa dove si uniscono in un difficile connubio la legislazione e la guerra; una casa nella quale il vincitore o il domatore della Sicilia, vi rimane quasi senz'odio, ha dritto di vivere al cospetto dell'Europa, anche quando quest'Europa si ricompone. *L'histoire avant tout.* E l'istoria delle armi potrebbe quasi cercarsi tra questi trofei, bellamente esposti dal principe Filangieri, dove molte epoche si disegnano militarmente.

Or chi avesse detto le armi che desolarono più che non salvarono il genere umano, le armi che si portarono nascoste, delle quali l'uso si proibì tante volte, potessero divenire oggetti di museo fin quasi alla mannaja? Ebbene, esse lo divennero dal momento in che le arti del disegno concorsero a farle belle, modellando le varie impugnature, le

chiocciole, i manichi, i fermagli de' cinturini e disegnando gli stemmi sulle targhe.

Sino a che le pietre, indi le fionde, i rami degli alberi e le corna, furono le prime armi di offesa, l'arte era assente dal campo. Con la spada durata sì a lungo, come decorazione del fianco borghese, l'arte fe' atto di presenza. La spada è la più antica e la più nobile testimonianza di sdegno e di vendetta. Essa nella sua vecchia misura ammette l'ira e la difesa e non consente l'assassinio petto a petto: i padri della chiesa dicono *qui de gladio ferit, de gladio perit:* ma si ricorda altresì che al tempo dei patriarchi, Abramo si armò di spada nel cimento, cioè, *extenditque manum, et arripuit gladium*, e Simeone e Levi entravano in Sichem colla spada alla mano, troncando la vita a quanti incontravano.

Questa camera dunque messa insieme dal Filangieri, fe' veder che l'arte in tempi civili s'insinua tanto nel sorriso delle pitture, quanto nel terrore delle armi. Le sue armi difensive ci ricordarono i passaggi e i progressi dell'arte della guerra; i quali progressi di rado una nazione può compiere, se non a spese proprie. Di fatto nelle armi dell'aggressore si studia la difesa: e i Galli e i Germani, dice la storia, migliorarono le loro armi, dopo aver provate quelle de' loro conquistatori.

Questa bella raccolta non andava molto indietro e scarseggiava in armi da foco, ma vedemmo in essa armi che si usarono fin dal secolo XIII. Lancia, stocco, spada, e mazza, manarini, partigiane, picche, mezze picche, pugnali e così detti piccozzi e *misericordie*. Tali armi, dal Filangieri collocate a

trofeo, vi ricordavano quando gli uomini più lealmente e più apertamente combattevano corpo a corpo, nè si avvicinavan quasi ad assassinarvi, nè un proiettile occulto o impensato veniva a distruggere il valor personale, distruggendo anche la nobiltà dell'arte della guerra, quella cioè di rispettar il nemico e di salvarne la vita, quando l'onore del vincere era salvo. I brandi, le azze, uccidevan vedendo i *fratelli*. Più onesta ragione ha oggi il fuciliere che uccide almeno senza vedere.

Talune armi, ricorderemo, che, pari ai quadrati di oggidì, servivano a formar mura di alabardieri e lancieri per resistere agl'impeti della cavalleria. Nelle valorose guerre delle repubbliche i Candiotti, cioè i soldati di Candia, erano celebri arcieri, e balestrieri fulminei erano i Genovesi, i Saracini erano sciabolieri. Nel 1335, Roberto, re nostro, die' fuori una legge per impedir tra le altre cose, che gli ufficiali portassero armi corte; e ne troviamo qui parecchie, poichè le armi corte apparivano più vaghe, ma uccidevano come dissi petto a petto e i *fratelli* del Manzoni, anche riconosciuti, si uccidevano.

Camillo Porzio, che discute le guerre de' baroni ai tempi di Ferrante d'Aragona, si loda della picca e dell'archibugio, il quale (notate) se *pur non uccida il cavallo, lo ripigne*. Si loda degli stocchi, delle targhe, delle ronche, delle partigiane, e dichiara che i moderni soldati di allora, *benchè nella qualità delle armi vanno molto innanzi a quelli antichi, nell'ornato del corpo di lunga son loro inferiori. Perciocchè i pennacchi, i drappi, l'argento e*

l'oro di che que' si guernivano, gli rendevano splendidi fra di essi, ed ai nemici tremendi.

Nè sarà inutile qui ricordare che la nostra cavalleria, come si vede in un dipinto a Donna Regina, si fe' sciolta da' gravami di acciajo pria delle altre, per la vaghezza del lusso angioino, e la fanteria nell'incominciare del secolo XV si credeva benissimo armata col moschetto e con la picca. Questo apparato fu modificato dal più diretto uso delle armi a fuoco ne' due secoli seguenti. Un italiano di *Pistoja* inventò la *pistola*. Al cominciare del secolo XVIII si sostituì il fucile al moschetto, e la baionetta alla picca.

Quando Carlo V assediava Metz, tenuta dal Duca di Guisa si vedevano in campo, come assicura uno storico, armi di *bellissima fattura* con *invenzioni stupende ai manichi*. Erano un misto di arte moresca e di arte italiana, ma i feriti morivano sovente avvelenati dalle punte. Fu allora che un altro italiano, come lo stesso storico dice, andò a cercare un giovane di barbiere ch' egli avea visto operare con abilità togliendo i projettili dai corpi umani e lo introdusse nella fortezza, dove le morti rapide si succedevano. Questi fu il celebre Ambrogio, Paré de Laval, che i Francesi apprezzarono poi tanto, da alzargli una statua.

Da tali belliche osservazioni non si trarrà conseguenza che le armi sposte dal principe Filangieri portino ancora le macchie del sangue. No; esse presentaronsi gentili e terse come il possessore, esse non fecero paura, e le scelte si adagiavano, senza minaccia, in più vetrine sotto i raggi della

luce pacifica di quella parte di cielo che circondava l'esposizione. Qui non è proprio il caso di dire con Orazio e Properzio — fuggi il rumore delle armi. Quelle armi civilizzate in Museo, allietarono per così dire i loro visitatori, e — non lo crederete — rendettero mentitore il poeta delle facili sentenze, Metastasio, quando dice :

Brando che inutil giace,
Splendeva in guerra , e rugginoso in pace.

Se il poeta cesareo avesse viste queste armi, avrebbe mutato sentenza.

Si osservò con fremito delle belle, anzi con *frissonnement* un *tagliacarne* veneziano, e le molte e belle lame ondeggiate e guizzanti come le spade che i pittori mettono nelle mani dell'angelo vendicatore nel paradiso terrestre ; i pugnali comuni distinti da quello del cavaliere, e qualche stiletto che fu spesso impugnato senza vibrare il colpo di Lucrezia, stiletto tutto lavorato a giorno, a rilievi di avorio, a intarsio, a figure, e se ne guardò uno in gruppo, cui facea pomo un teschio mortuario.

Allora da taluni scrutatori si disse esser lo stile che usava la *compagnia della morte*. Si guardò anche un bel picozzo — piccola scure — che portavasi dietro la cintura quasi nascosta, e sapete perchè? Perchè negli *arrembaggi* e negli assalti delle navi in mare , i primi che afferravansi al bordo per gittarsi dentro , avevano le dita prontamente recise , e cadevano rovescioni nell'acqua. Crudo, ma necessario ripiego negli abbordi. Sicchè nelle guer-

re del Peloponnesiaco Veneziano, dice uno scrittore, si vedevano sparse sul ponte le dita tronche degli aggressori. Guardaronsi poi le armi albanesi, persiane, malesi, circàsse.

Lo espositore, oltre le indicazioni speciali di secolo, vi segnò anche il nome dell'artefice armaiuolo, e, indirettamente, ci rammentò che noi napoletani fummo anche abili in siffatte fabbriche e lavorazioni d'acciaio, ed emulammo e Milano e Brescia, e nei tempi viceregnali e ne' precedenti tempi aragonesi ne facevamo di belle e buone, tanto che tre vie n'eran piene e ancor ritengono il nome degli *armieri,* degli *scoppettieri* e degli *spadari* nella bassa Napoli situate. Gli storici ricordano le spade di onore qui lavorate per dono di principi, una, per esempio, ad Alfonso d'Aragona, l'altra al marchese del Vasto celebratissimo. Leggiamo di spade a *punta tirate* che si facean da'nostri armieri e di altre che si potevan bene avvolgere quasi per mettersi in tasca.

Oltre le lame tirate, ondeggiate, squadronate, se videro due di largo taglio, lame di mannaie, perchè servivano a recider netta la nuca. Erano, In breve, àrmi da boia, più che di guerriero. E l'uomo che le usava, per sottrarre il suo volto alla pubblica indignazione, lo celava sotto una maschera di ferro, che con terribile evidenza era visibile tra queste lame incrociate.

Queste larghe lame adunque esprimeano un periodo di terrore, ma le visitatrici non ne restarono atterrite. Quelle lame splendevano, ed accanto ad esse stavano due sirene, scolpite in legno, sullo

stile della scuola Nolense, popolarizzata da' nostri abilissimi scultori. Nè la scoltura in legno potea disprezzarsi in una famiglia dove una gentile e culta dama (la duchessa Ravaschieri) per vaghezza d'ingegno, intagliava egregiamente, trasportando la grazia femminile sino alle punta delle dita.

Fra l'armi eziandio si videro vari cassoni intagliati a fiori, a festoni, forse anche ad uso di canterali, e in mezzo ad essi, bei vasi di Urbino di uno smalto quasi incomparabile, e negli angoli due lanterne o fanali di galee che ricordarono l'antica navigazione a remi, e forse, chi sa, la catena degli schiavi costretti a sudare sotto le percosse dell'aguzzino.

A dir breve, osservando le cose raccolte sì svariatamente dal Filangieri, la mente più fredda, si fece immaginosa e si esaltò. L'arte si vide posarsi tra l'armi, ed ai vecchi capitani unirsi gli antichi pittori e tra gli uni e gli altri, cioè tra artisti e armature quasi di un colpo, usciva fuori una voce — *Son vivo!*

Al cospetto de' Napolitani riappariva Gaetano Filangieri. Il suo ritratto, le dotte carte dell'autore della scienza della legislazione, si facevan salutare da tutte le spade, impugnando egli la spada della giustizia. Noi vedemmo egregi stranieri restar paghi e beati alla vista di que' tratti di penna.

Quei manoscritti aperti svegliarono mille palpiti nuovi. — Gaetano Filangieri, dipinto da Bonito, visse in quella sala, e si compiacque ancora, forse, che nella sua successione la spada non abbrutisca, e la beneficenza sia una cura tale da rendere pregevoli autrici le donne eleganti.

La preziosa collezione Filangieri non pretese dar valore ad antipatiche antichità. Essa mantenne il carattere della famiglia — la simpatia.

Altra sala va ricordata eziandio, stranamente bella, dove l'arte entrò, come si direbbe, pel rotto della cuffia, e fu la sala del duca di Martina. Il duca di Martina, in fatto di anticaglie, si mostrò un rivoluzionario di prima forza. Fu il Muratori del mondo passato — il fondo del mare che raccoglie giù ne' suoi seni i cannoni del naviglio perduto, l'albero di trinchetto, come la boccetta di odore, e il barattolo dell'unguento per le scottature.

Che cosa videsi nella collezione del duca di Martina? — Tutto, e l'arte sempre in piccole proporzioni, di scoltura, pittura, intaglio, cesello.

Vetri veneziani, e d'altre celebrate fabbriche, diafani, colorati, diamantati, stellati, gelati, opacati — a calice, a bicchiero, ad orciuolo, a presentatojo, a piatto, a cassetto, ad astuccio, a fantasia. Teste di morti, teste di vivi. Chiavi, coltelli con manichi d'ogni guisa, lavori di avorio per scrittoio — bauletti, cofanetti, armadietti, odorini, serrature con segreti, orologi da contare ore sino alla fine del mondo, anelli per mettere in dito a tutte le belle, a tutte le brutte — Minuterie e giojelli senza fine che si resero più interessanti delle stesse opere di arte serie. Fornimenti e finimenti di gola, di testa. Oreficeria di più tempi, ricordanti nozze reali, fusion di famiglie con le armi inquartate, e finalmente... no, ritiro la parola *finalmente*, perchè non ho finito... Pomi di bastoni di tutt'i tempi

dell'eleganza cortigiana, di quelli in cui si bastonava e di quelli in cui si era bastonati. Io credo che con una paziente ricerca fra questi oggetti si troverebbe il pomo del bastone che lanciò Turenna, e anche di qualche altro maresciallo di Francia nel folto della mischia, per dire a' combattenti: *il generale è con voi!*

E poi lo credereste? una collezione di tabacchiere, dalle quali potrebbe scaturire la storia dei nasi, a cominciare da *Ovidio Nasone*, e finire al poeta Guadagnoli di buona memoria. Oh duca di Martina: *vous m'écrasez!*

Ma fra tanti oggetti antichi: bronzi, marmi, scrigni, porcellane, spade, istrumenti, stoffe, cortine, quadri, e mandolini del Vinaccia e d'altri, si rimase fermi avanti a un bel dipinto rappresentante Placido di Sangro, un personaggio dipinto non ha guari da me, e fatto rilevare nel libro *Vizi e virtù*. L'autore del dipinto si vuol Tiziano, Tintoretto, ec. Ma se io lo volessi di Giovan Battista Caracciolo sarei un prepotente ed abuserei forse del mio criterio?

Infine questa camera presentò un vero emporio, e quando ci eravate dentro, i piedi s'incollavano al pavimento.

Vederla in breve era impossibile.

Descriverla in breve impossibilissimo.

IL PRESEPE

E

I RISCONTRI DELL' ARTE

Del presepe antico che riempì parecchie sale di questa Esposizione noi non crediamo altro dire se non che fu già grande vaghezza nel paese nostro di formar nelle grandi case, nelle chiese e sino nelle regie figurazioni rilevate della nascita del bambino. E siccome i giorni del natale sono il carnevale dei devoti, perchè essi giocondando intorno alla posticcia capanna del bambino rallegrano se stessi, ne avveniva che tutta la settimana natalizia e i dì seguenti venissero spesi in udire all'alba suoni di zampogne e ciaramelle e in visitar presepi e in preparar le sante ingordigie, per le quali i napoletani barattavano e barattano l' ultimo cencio, affin di tradurlo in abbondanza di mangiari.

Ferveva ab antico, e massime nello scorso secolo una gara tra *presepianti*, e s'impegnavano alla modellatura dei così detti pastori i più egregi scultori, non secondando l' importanza dell' arte, ma la tendenza della moda, per la quale il Re stesso, mentre alta politica gli bruciava intorno, andava disponendo, non le sue milizie ma i suoi pastori tra sassi, grotte e fontane presepiali. Il Pa-

rini se qui fosse stato, avrebbe aggiunto un altra pagina alle sue satire, ormai divenute storiche ed immortali.

Non faccia dunque meraviglia se considerati venissero questi lavori come opera d'arte, e se vengano oggi, per un cotale studio di vero, anche lodati e prezzati. Gli artisti nostri furono in massima parte devoti, per modo che i grandi scultori altresì pregiaronsi di modellar pastori, e come Gian da Nola ed altri cominciarono a prodursi con la scoltura in legno per arricchir d'intagli le mobiglie e i pittori col pingere i vetri decoranti le mobiglie medesime, la tradizione del Presepe ci fa sapere che fin da' tempi di S. Gaetano Tiene era a Napoli un presepe celebratissimo. Or questo santo che nacque a Vicenza, fu carissimo a Napoli, morì tra noi l'anno 1547, e si sa come cosa non controversa che egli era di vita innocentissima e semplicissima, e per chiamare i fedeli intorno alla capanna, caldeggiò la formazione del Presepe rappresentativo. L'arte e gli artisti, i quali pigliano a volo tutte le occasioni di lavòrare e non guardan mica se debbono rappresentar Maometto o Gesù, si diedero al lavoro de' Presepi come arte secondaria sì, ma come arte lucrosa. Molti preti seguirono il buon Teatino, e anche i seguaci di Gian da Nola lavorarono in legno i così detti pastori e alcuni i crocefissi che Napoli fece bene a preferenza di altre città (1); ma quelli che tennero il *pastorale dei*

(1) Tra miei studi dirò che ora mi affatico il meglio ch' io sappia e possa a rintracciar gli autori de' crocefissi in avorio ed in legno che sono una specialità dell' arte napolitana.

pastorai, furono i settecentisti, e tra gli altri il chiarissimo Sammartino, e il Celebrano che si distinguono per certe testine di vecchi mondate nel cocuzzolo, forte accentuate e alcuni volti co' nei e certe espressività di cotal naturalezza da far venire il buon umore; sicchè a quelle taverne pastorali nelle quali si glorificava la nascita del bambino, vien proprio la voglia di mangiare e bere a crepapelle. Il Gallo, il Mosca, il Vassallo, lo Schettini, l'Ingaldi, il Reale vi si dedicaron poi del tutto e si emularono a vicenda nel ritrarre uomini, animali vivi e squartati, ed erbaggi e pesci e frutti secchi e freschi ed ogni maniera di roba mangiaticcia.

Concorsero a questa parte di esposizione moltissimi cittadini, e un Presepe fu creato fuor di stagione, val dire sotto l' impero del caldo, anzichè del freddo. Oggi che siamo tanto dotti e tanto acuti nel discernere, chi sa se qualche dottissimo uso a rimontar sino alle tenebre della storia, analizzando, non riuscisse a provare che Gesù nacque di estate, come si riuscì a provare che S. Pietro non stette mai a Roma.... In questo caso la tradizione svanirebbe, ma io sono un po' uomo di tradizioni e aspetterò.

Ad ogni modo la esposizione del presepe fu lodevole pensiero. L' attuazione e l'esecuzione del pensiero non ci piacque molto, ma forse seguendo l'adagio del chi *prattica con lo zoppo zoppica*, i *pastori impastorirono* i loro ordinatori.

Contagio! È tal cosa che riguarda i medici. A chi assunse il carico fu colpa e gravissima, quella di non saper apparecchiare un insieme pittoresco,

fantastico, poetico, un insieme che facesse veder le vie petrose, le balze, le acque, la luce artifiziosamente prodotta, gli sfondi, i lontani, quali effetti ottici avrebbero mostrato l' ingegno e il genio che si rivela in tutte le cose. E mal risponderebbe a questa accusa il formator del presepe, poichè egli può sapere, e sa e deve sapere che l'arte oggi non è accademica, e come il paesista e il modellatore stanno a paro di qualsiasi pittore storico, l'artista anche grande, grandissimo, non perde nulla della sua dignità, quando trasfonde il suo concetto e l' anima nella menoma o nella più semplice rivelazione dell'arte. Si ricordi il grande artista che i balocchi de' fanciulli oggi si fanno in altra guisa che non si facevano un tempo e che nella casa di un pittore francese morto non ha guari, si trovaron pecorelle, cani, cavalli, vacche in carta pesta che gli servivan di modello ne' suoi mirabili dipinti. Egli li poneva insieme e vedea sovr'essi l' effetto della luce, e ciò basta.

Fummo scontenti in generale dell' architettura. Gli architetti non vogliono studiare il tempo in che vivono e non vogliono scordar gli antichi abiti: notammo però qualche bel restauro ed un monumento a Vanvitelli ed uno all'*unità d'Italia* che non è roba da tutti.

Vedemmo be' disegni di facciate rifatte, e quella del Duomo nostro ricordò Alvino, come quella di Viterbo ricordò lo stato che diremo felice dell'arte.

Vedemmo infine de'restauri proposti per S. Pietro a Majella e per l'Arco d' Alfonso, il più caro de'nostri monumenti in rovina, e siccome la sua

rovina ci stringe l'animo, diciamo qui apertamente le nostre idee su questo monumento e chiudiamo il libro.

L' arco di Alfonso in Castelnuovo dev' esser ristorato guardandosi prima il suo vero scopo e il carattere del tempo. — 2° Spogliandosi di tutte le sovraimposizioni che esprimono un' idea diversa dallo scopo dell'arco. — 3° Non rifacendosi a nuovo, ma *ricompensandosi* nelle scolture di ciò che ha perduto. — 4° Rendendosi visibile con una via che meni ad esso arco direttamente e preservandolo da nuovi danni, quelli cioè che posson venirgli dall' uso di un castello, e dal foco delle fumajole e opifici che lo circondano e finalmente, ove ciò non riesca prestissimo, spostandolo dal luogo ove si trova e ricomponendolo altrove. Tal lavoro certi architetti rifiutano, perchè amano di lavorar a canne e dividere il lucro delle misure co' muratori, e non di esser compensati parcamente in un lavoro di assistenza. A questi architetti siamo pronti a rispondere, con la storia, con la prattica e in qualsiasi altro modo piaccia ai medesimi chiamarci sul campo della discussione.

Dopo queste svariate e multiformi considerazioni che si coagulano in resultato di studi, io stimo far sosta e non sospingermi ad altre ricerche.

Pur nondimeno mi corre debito di retrospingere lo sguardo sino a' primi articoli del libro per giustificare quanto annunciai intorno all' arte moderna e paragonarla con l' arte antica.

Ora l' arte moderna, massime la pittura, non rifulse tanto in questa esposizione da far tenere

in poco o picciol conto l'antica. Anche si provò pel concorso degli ammiratori un fatto quasi impreveduto, cioè che le tele oscurate dal tempo e dal crescer de' colori e la poca varietà di subietti, trattandosi in massima parte di subietti sacri, non fecero nè ribrezzo nè orrore alle belle ed alle donnine del tempo, le quali amano i fulgori, le cose fresche, gli ori, le immagini liete; sicchè i dotti dell' arte videro con alta soddisfazione che il bello traversando il bujo de' secoli mantenne e mantiene ancora il suo prestigio.

La pittura moderna ebbe per lo contrario molte accuse, ma il pubblico in generale questa volta seppe distinguere quanto potea dirsi bello davvero da quanto gli si volea far creder bello.

Ecco il vantaggio delle esposizioni ch' io chiamo a riscontro, delle quali sotto la direzione del Cav. Franchi e la mia si diè per la prima volta un saggio nel tempo della Esposizione Marittima. Fu la prima volta che si ebbe l' autorevole proponimento di porre in Napoli il moderno a riscontro dell'antico, e se vuolsi altrimenti di porre l' antico e il moderno insieme.

I moderni fan vana opera se credono che s'abbiano a guardar le loro tele e le loro statue e gl' intagli, senza ricorrere a paragoni e rammentare il passato.

Chapeau bas, bisogna che qualche cosa si riverisca al mondo, e se si riverisce il *Dio ignoto* di S. Paolo che non si vede, fa d'uopo che si riveriscano anche gl' illustri defunti che si ricaccian vivi nelle opere.

L'Esposizione dunque in quanto a' moderni artisti ha mostrato che la pittura ha cangiato il sistema della sua tavolozza, affrontando maggiori difficoltà, nel qual rinnovamento accenna le più volte di vincere gli antichi. Alla pittura si è concessa maggior libertà che gli antichi non avevano, vuoi perchè i maestri di una volta dispotizzavano elevandosi, vuoi perchè i subietti si ripetevan sempre in fatti ed immagini religiose, e divenivan però convenzionalismo. Abbiamo veduti dei quadri nei quali appariva chiaro come il dipintore cercasse il nuovo, il non fatto, e mettesse forza a disvilupparsi de' vecchi cenci. Questo progresso è volontà, e venne apprezzato per quanto valeva.

Maggior vigore e slancio osservammo nella scoltura. Questa fu tale e tale parve, da voler raggiungere e superare le più temute difficoltà. La scoltura, massime quella dell' alta Italia, invase proprio con la spada alla mano e arditamente il campo della pittura. Il marmo si mutò in pasta malleabile: la carne si distinse da tutto quello che può ricoprirla: le pieghe divennero più o men facili secondo la stoffa e la tela dalla quale vennero prodotte. Studio e pazienza raggiunsero in gran parte lo scopo. Solo la riproduzion de' capelli, lasciò ancora un'altra convenzione, cioè una *massa bambagina* che supplisce le filature incise delle antiche figure crinite.

Grande slancio osservammo nell' intaglio, e ci piacque di veder tornata l' arte a que' pazienti lavori de' cenobi e de' cori, dove il legno lavorato divien sacro. Grazie agli operatori di sì leggia-

dre cose, a tutti, ed anche a quelli che per l'intaglio lasciano la scoltura, non sempre madre di belle produzioni in loro mani.

Anche nella ceramica vedemmo prove non comuni di ravvicinamento non solo agli antichi ma di superiorità.

La qual cosa spiega che l'arte moderna avanzerà, se la libertà dello studio sarà un fatto e se i maestri non imporranno la loro convenzione invece della convenzione passata.

Impostura da banda — Se essi hanno un programma, lo lascino eseguire. Il pubblico che si raggruppa intorno agli intelligenti giudicherà, come ha giudicato. Il pubblico che si lascia strascinare innanzi a questa o quella tela da' consorti, resterà gregge.

Il pubblico vero non è altro che la libera intelligenza.

Chiuderemo questi nostri studi con un cenno sull' antico modo di firmare da' nostri pittori.

L'uso di firmare i quadri cominciò a spandersi dall' idea delle sigle religiose, cosicchè la manifestazione del Cristianesimo divenne rivelamento dell'artista. Divenne poi contrassegno, stregua per giudicare, simbolo di rivalità. Ad ogni modo era utile per conoscere artisti operosi ovvero apparsi in sul sentiero dell'arte, ritraendosi da quello per isfiducia, o per morte.

Divenuta una forma di vanità, la firma incontrò il biasimo di molti dipintori che non apposero nep-

pur lettere a' quadri. I più valenti artisti reputarono inutile la cifra, perchè la cifra era chiara nello stile e nel valore del dipinto. Però ne conseguì molta oscillazione nell'uso.

La firma ponevasi in antico in punti visibilissimi, poi su cartellini, liste, basamenti, utensili e quasi sempre in basso, per modo che assai tele rose dal deposito della polvere che scende fra le connessure furono tagliate colà dove eran firmate, e le firme andaron via. Si ebbe il mal vezzo di voler far sì che un quadro di allievo passasse per quadro di maestro o di caposcuola, e si cancellò una firma, si ridusse, si falsificò. Tra i nostri pittori Aniello Falcone, Salvator Rosa e forse Luca Giordano sono i più strambi a firmare. Lo Spagnoletto firma con ampollosità.

La cifra con iniziali innestate, quale sarebbe il più semplice mezzo, dando luogo al raffronto ed escludendo la vanità, fu spesso confusa o tolta via da volgari ristoratori che spennellarono alla grossa.

Ad ogni modo la firma ne' quadri, quando non sia apocrifa o rifatta, la qual cosa non è difficile provare, è grande mezzo a conoscere un autore in ogni sua modificazione di stile, non essendo strano il caso di tal autore che mascheri se stesso e simuli altro pennello.

L'ultima esposizione, della quale ragionammo, fece veder molte di tali firme, e richiamando l'attenzione de' meno intelligenti, sebbene amatori, eccitò novella curiosità. Come i fanciulli un giorno compitando sulle bozze di stampa trovavan gli

errori ed acquistavan l'amore della lettura, i trovatori di firme pel semplice diletto di andarle scandagliando, potrebbero divenire per questa parte conoscitori di quadri.

Sulle generali parlando, noi portiamo opinione che un autore si riconosca dal suo disegno, dal suo pennello, dal suo modo di comporre. Le sagome, i volti, le mani, il color de' panni lo rivelano, e, *se lo stile è l'uomo*, come fu detto sagacemente per lo scrittore, lo stile è l'autore pe'quadri.

Sotto questo aspetto io mi oppongo al verdetto che dichiara la scuola napoletana scuola d'imitazione. Sta da se, vive da se con vita propria e con modelli suoi.

Si può talvolta scambiare il cattivo quadro di un maestro per opera di un allievo, e il buon quadro di un discepolo per opera di un maestro, ma la forma d'incasso, la condotta del pennello, i tipi non posson fallire, anzi di molti lavori si potrebbe indubbiamente definire il tempo, perchè spesse volte dopo la morte del maestro certi allievi infiacchiscono, e taluni passando da una scuola all'altra o seguendo un nuovo gusto, si modificano sino a non lasciarsi riconoscere. Nella nostra scuola tal fatto vedesi chiarissimo ne'discepoli di Andrea da Salerno (come nella scoltura in quelli di Gian da Nola) si vede negli allievi di Massimo, i quali si divagano dopo la sua morte e costituiscono una scuola fredda e ridotta a forme e tinte convenzionali, in quelli di Luca Giordano che passano a Solimene; ma questi barcollamenti, questi passaggi, questi che chiameremmo decadimenti indivi-

duali non si sottraggono all' occhio de' periti, tra quali bisogna distinguere i caldi improvvisatori e i freddi calcolatori.

I periti improvvisatori battezzano senz'acqua e senza aspersorio, i periti freddi si fermano al fonte, e dopo aver dimandato conto dell'infante, co'mezzi regolari battezzano. — Gli errori di un battesimo possono derivare da un'impressione momentanea, da un colore un po' smagliante, da rassomiglianza di volti; ma in generale il freddo e onesto conoscitore non mentisce contro il suo guardo scrutatore. La firma può essere il suggello, ma l'autore sta nel quadro e nell'opera, come i genitori stanno nei figli.

Diamo però alcune firme (non lucidate ma ridotte) che potranno piacere agli amatori, e dimandiamo scusa a chi ebbe la cortesia di seguirci ne'nostri ragionamenti, forse con troppa fede, nutrendo speranza che tra parecchi errori, non tutti nostri, qualche utile verità dovesse raccogliersi in fondo al libro che mandammo fuori, per insistenza di amici e di persone che ci rispettano e che noi rispettiamo.

Del nostro Antonio Solario, detto lo Zingaro, non abbiamo veduto mai firma sicura. Fu creduto veneziano, ed io a Bologna ed a Venezia trovai tavole che parean proprio di sua mano. Come si disse di Colantonio del Fiore, si disse anche dello Zingaro, ch' egli andasse posto tra fiamminghi.— Lo Zingaro viaggiò molto, e siccome a Napoli chi sta sempre in giro e va di qua e di là vien chiamato *Zingaro*, e si dice *fai proprio lo Zingaro* — così stimo che questo suo nome gli venisse pure dal

girovagare. Certo i pittori di quel tempo doveano avere qualche po' di fiammingo, dopo la imitazione seguìta della pittura ad olio.

Nel catalogo del Museo Campana, lo Zingaro era presentato come autore di scuola fiamminga o alemanna, per aver studiato in Germania, e un' Assunta con gli Apostoli, in tavola, già creduta scuola tedesca, fu dall' egregio Pietro Cornelius trovata opera dello Zingaro. — Chi sa quante sue opere non si troveranno in città straniere lontane da noi: a Venezia, a Bologna, non riconosciute per mancanza di firma.

I pittori Pippo Tesauro e Cesare Turco si confondono spesso, firmando. Tesauro firma nel 1313 con un T in un O. — Turco firma nel 1435 con un T in un C.

I Donzelli firmano su lista, cartellino o fascia orizzontale, e spesso uniti.

Cola di Vito firma nel 1450 su cartellino.

Filippo Criscuolo, idem.

Pier Nigrone, nato nel 1505, morto nel 1568 firma *pier de nigrum.*

Bernardo Lama non sempre firma, anzi di rado, e spesso pone il suo ritratto ne' quadri, come firma, anche vecchio.

Girolamo Imparato firma nelle grandi tele in majuscolo, firma in piccole tavole, come a S. Maria la Nova, in corsivo.

Francesco e Fabrizio Santafede firmano quasi sempre le tele allo stesso modo, con due lettere innestate di color giallo o scuro, ma non sempre con data. Così al Museo.

Bernardo e Luigi Siciliano, o Roderigo, poco hanno firmato. La firma è in majuscolo, non riconoscibile negli scuri.

Andrea Vaccaro sovente firma ed ugualmente in basso con l'A e V in opposto movimento. All'Egiziaca firma sopra una nuvola.

Nicolò Vaccaro firma spesso anche senza data, ma pone N V.

Giuseppe Ribera, detto lo Spagnoletto, firma in esteso, mette spesso il num. 6 al contrario. Aggiunge al nome *espanol* e talvolta *Academico Valenciano o de Valencia*. Talvolta è anche più lungo, e scrive: *Jusepe de Ribera Espanol de la Ciudad de Xativa regno de Valencia. Academico Romano Ano* 1630. Talvolta — *Ribera* (*Hisp. Valen. f. Partenope* 1628).

Massimo Stanzione firma in più modi e spesso con cifra semplice. Fatto cavaliere aggiunge *eques*. Così a S. Paolo. A S. Martino, nella tela del Deposto non firma in basso, ma in alto, quasi sulla croce, perchè quella tela fu, come diceva, il suo tormento e la sua croce. A S. Maria la Nuova firma nel mezzo di una nuvola, forse prima di Andrea Vaccaro, il quale fece lo stesso.

Francesco di Rosa mette il suo nome in esteso: in quadri di cavalletto, ma non cifra. Adopera il nome di Pacicco liberamente (uso spagnuolo). Alla chiesa della Sanità e al Museo parimente.

Bernardo Cavallino firma in basso, secondo l'uso comune, talvolta in angolo con cifra B e C.

L' Abate Francesco Guarino da Solofra non firma sempre, ma in cifra innestata con piccolo O.

Il Preti, cioè il Calabrese, sdegna spesso la cifra, perchè l'ha nella sua maniera.

Gio. Battista Caracciolo non firma in piccoli quadri, che di sua mano son rari; firma al basso ed in esteso in tele grandi. Questa sua firma esclude la idea che si chiamasse *Caracciuolo*, per imitazione de'Carracci. Così a S. Martino.

Agostino Beltrano, marito di Annella di Massimo, firma in esteso ed in lettere di stampa majuscole.

Salvator Rosa firma in più modi, e fuor di paese altrimente. Nelle battaglie pon la firma sopra una bandiera, un tamburo o sulla groppa di un cavallo o sopra una gualdrappa. Talvolta sotto la coda dell' animale. Nelle stampe da lui incise è anche un po'diverso. Spesso la sua firma si confonde con quella di Sebastiano Ricci, e spesso ne' paesi va confusa tra gli sterpi in primo piano, bizzarramente segnata.

Scipione Compagno firma con lettere innestate.

Carlo Coppola firma con due lettere separate.

Domenico Gargiulo, detto Micco Spadaro, firma con iniziali inclinate o in esteso. E ne' quadri di Masaniello, nella confusione del subbietto così firma.

Santillo Sandino, tardo allievo di Massimo, usa pure firmar così.

Giov. Battista Ruoppolo firma con lettere alquanto grandi, ma spesso divenute poco visibili confondendosi ornato e cifra.

Giuseppe Recco firma spesso in corsivo in sulla pancia di un vaso.

Aniello Falcone firma nelle battaglie, spesso sopra un tamburo o sopra un sasso, o sopra una bandiera, o sulla groppa d' un cavallo che fugge.

Viviano Codagora del tempo di Masaniello firma in esteso, ma con iniziali al cognome.

Paolo Porpora, pittor di pesci e molluschi, seguace di Masaniello nella rivolta, da rivoluzionario mette due lettere sotto sopra.

L'Abate Ciccio firma Solimene e Solimena (1725) e talvolta Solimea. All'Egiziaca a Forcella mette la sua firma scritta su cartellino.

Giuseppe Tassone firma con lettere innestate.

Paolo De Matteis firma quasi sempre in esteso e in latino. Così a Monteoliveto, a S. Caterina, nel quadro del Divino Amore (tolto). Dopo esser fatto cavaliere aggiunge la parola *Eques*.

Andrea d' Aste discepolo del Solimena, pinse a lungo e si confuse col maestro. La firma majuscola lo svela.

Francesco De Mura detto *Franceschiello*, che è Solimenesco, ma chiaro — in grande firma in majuscolo e in piccolo, corsivo.

Giacomo del Po non firma spesso: talvolta, e in raccorcio.

Luca Giordano firma in più modi, come fecero anche altri. La firma vera del suo quadro sta nel suo pennello che si rivela, comunque in contraffazioni. Ne'quadri di S. Pietro ad Aram, volendo imitar Massimo segna a quella maniera. Ne' quadri del 1664, tempo splendido pel suo pennello, in esteso. Ne' quadri piccoli di sue contraffazioni segna anche la firma de' contraffatti.

Sebastiano Conca allievo del Solimena, ma più corretto ne' panni, avendo studiato a Roma, firma con lettere innestate. Cambiò firma, confondendosi con Scipione Compagno.

Leonardo Coccorante, pittor di prospettive, firma su uno scalino e sopra ruderi in esteso.

L'Abate Andrea Belvedere, esimio ne' fiori, con due A e B.

Tomaso Realfonso suo allievo, detto *Masillo*, mette nome dove può, per far notare quando cangia stile. Egli ci lasciò il ritratto del maestro.

Giacinto Diano firma in più modi — in grandi opere col cognome disteso. Altrove in cifra, come a S. Giuseppe. Qualche volta in latino.

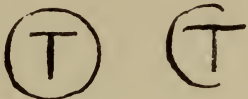
Lorenzo De Caro con Baldassarre, innestano il nome all'intero cognome.

Pietro Bardellino, al Diana rivale, con iniziali.

Alberto Arnone o Ascione, pittor di frutta, poco noto ed autore di grandi tele, firma in un angolo con doppia A innestata.

I settecentisti ultimi son vanitosi. Essi hanno uso di firmare in majuscolo di stampa. Abbiamo di loro più vanità che merito, e per di più fanno abborrire la scuola del Solimena, preparando la rivincita agli Accademici.

FINE

P. Tesauro e C. Turco si confondono nella firma:

Pier Nigrone firma

pier de nigrum
1565

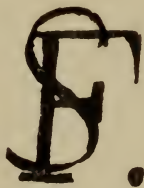
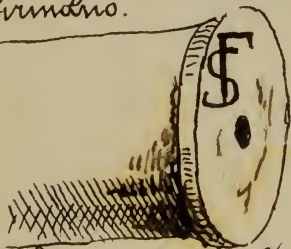
Girolamo Imparato

imparatus
f: 15..

Fabrizio e Francesco Santafede firmano.

S F.

Andrea e Nicolò Vaccaro firmano

AV NV

Lit. Dolfino

Gio. Filippo Criscuolo

Jo. Filippo Criscuolo

Lo Spagnoletto

Jusepe de Ribera español

F 1651

Massimo Stanzione

MX: S. F [illegible] Massimo

ovvero su nuvola

a S. martino

sulla croce

EMX

Francesco di Rosa

Paciello di ROSA F. 1652

Bernardo Cavallino

BC n.º p.ª 1645.

L'Abate Francesco Guarino

Æ.º

Salvator Rosa

R. Rª. R. Sa-ro.

Micco Spadaro

DG
1655

D Gargiulus.

Scipione Compagno

S

Carlo Coppola

CC
1651

Paolo Porpora

P

Gio: Batta Ruoppolo

Luca Giordano

Iordanus-

Alberto Arnone

AA

Lonardo Coccorante

Leo.dus Coccorante

Lorenzo de Caro con Baldassarre

Caro. f

Giacinto Diana

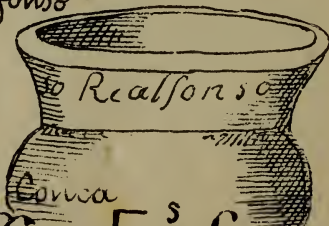
Abate Andrea Belvedere

AAB

Aniello Falcone

AF

Tomaso Realfonso

Realfonso

Sebastiano Conca

S. E.Q.s Conca

OPERE D' ARTE DELLO STESSO AUTORE

Bizzarrie e passioni di artisti.
ROMA — Memorie e frammenti.
Sguardo Artistico sulle Promotrici.
Massimo e la sua scuola.
Lettere Artistiche.
Napoli e suoi dintorni.